理學士　田邊尚雄著

日本音樂講話

岩波書店刊行

理學士　田邊尚雄著

日本音樂講話

岩波書店刊行

謹んで此書を恩師

故樂人散位
正二位伯爵　大原重朝卿

の靈前に捧ぐ

今般歌披講
依懇望令傳授畢

大正七戊午年四月二日

郢曲會長
正三位伯爵大原重朝

田邊尚雄殿

序

理學と音樂とは予の生命なり、予に於ては鳥の双翼車の兩輪の如し。顧みれば卅有七年の昔、初めて生を此世に受けしより、朝な夕なの起き臥しにも、無限の愛情を以て哺み育て給ひ、予の感情をして音樂的ならしめ給ひし慈母は未だ幼けなかりし頃、永久に歸らざるべう世を去り給へり申すも左ることながら、我が母は東西の音樂に精通し給ひき。其の後予の笈を負ひて向陵に遊ぶや、諄々として和聲作曲の學を講ぜられ、予の理性をして音樂的ならしめ給ひしフランス人ノエル、ペリー氏は、幾ばくもなく謫せられ

て遠く安南の蠻地にあつて復相見るの期なく、進んで大學の門に入るや、研學の傍ら、積雪脛を埋む嚴寒の日も、炎熱膚を灼く酷暑の日も、ヴァイオリンに將た管絃樂合奏に、孜孜として數年の訓育を垂れ給ひ、予の技巧をして音樂的ならしめ給ひしドイツ人アウグスト、ユンケル氏は、今や皇國の敵となつてその生死を知らず。その後多年いそしみし學びの庭を離れて、憂きふし多き人世の、心細き旅路に出で立つや、幸ひにして朝野貴紳の知遇を忝ふせしが、中にも管絃の遊に或は和歌の宴に、優美典麗の限りを盡し、予の人格をして音樂的ならしめ給ひし樂人散位正二位伯爵大

原重朝卿は、本書稿半ばならざるに又もや予を捨てゝ忽焉として遠く逝き給ひぬ。東臺にその靈柩を送りし時、心の儘に泣き明したるその折の、涙に濡れし袖は尙ほ未だ乾かず。思へば予の音樂的生活の何ぞそれ悲慘なる。爛漫たる花下に袖を飜へして萬歳樂を舞ふの春、滉々たる明月に簾をかかげて鳳笙を吹くの秋、或は湖畔に涼風を受けて一扁の小舟に腰打かけ、手馴れしヴァイオリンを抱きて、好めるローマンスを奏するの夏、想ひは常に玆に到つて心自から安からず、覺えざるに何時しか涙潸然として頰を濡ほす。嗚呼此の時誰れかよく此の傷める胸を愈やすべき。

然れども茲に予の心を强うする一事あり、最も深遠なる學識と最も明晰なる頭腦とを以て、世界の學界に重きをなさるゝ恩師理學博士田中正平先生竝びに理學博士長岡半太郎先生その他の碩學の、陰に陽に微力なる予の研學を補佐し給ふ、その恩淺からず。今や帝國の覇業漸く成らんとするの時に當り、その特に幼稚なる「音樂科學」界に孤軍奮戰、以てその前途に對し一條の光明を置かんと勉むるは、之れ偏へに聖代の皇恩と恩師の德とに報ゆるの道に非ずして何ぞや。本書稿成るに當り感慨殊に深きものあり。聊か所感を誌して以て序となす。

大正八年二月十一日

落合の村莊に於て

田邊尙雄識

㊞

凡例

一、本書は二つの目的を持つて作られてある。前篇に於ては、日本音樂は如何なる特質を有し、如何なる理由に依つて今日まで變遷して來たのであるかといふ、著者獨得の解釋を、成るべく平易に發表しようとしたのである。之に對して後篇は、日本音樂の各部に涉つて、日本音樂の中には斯樣な事柄があるといふ事實を知らしめようと試みたのである。即ち

前篇……批評……理論

後篇……事實の記述

然るに最初の計畫及び書肆との契約には、前に予の著はした『西洋音樂講話』と一對の小冊子とするつもりであつたが、不幸にして餘りに材料が豊富であり過ぎた。予は驚くべき莫大なる材料を抱へて、之を如何に捨てるべきかと

いふことにのみ苦心して居たが、漸く平安朝の極めて貧弱なる通俗なる説明を終つた丈けで既に豫定の稿の約五割を超過してしまつた。茲に於て予は最初の計畫を無謀であると感じた。如何に簡易にした所で、日本音樂の全部を一冊に纒めることは無理だと思つたので、遺憾ながら本書の後篇は平安朝の音樂丈けに止めてしまつた。其後の音樂に就ては近日の中に更に稿を改めて

『日本近世音樂講話』

を著して、以て本書の續篇としてその最初の計畫を果たすことに定めた。

二、本書の眞髓は前篇第二章にあるのである。此の一章には少なからざる考慮が費されて居る。一行一句の中にも深意は含まれて居るつもりである。

三、予は從來各學會、各會合に於て日本音樂の眞相に就て講演をした、その回數は殆んど百に及んで居る。然しながら常に時間の不足と辯の訥なる爲めに屢々予の眞意の誤まり傳へられたる傾きがある。例へば予が謠曲を野蠻な樂

なりと言つて攻擊したとか、或は呂昇の義太夫は全く價値がないと言つたとか、種々の誤解があるらしい。予は未だ嘗て一つの音樂を絕對に劣等呼はりをしたことはない。如何なる音樂にもその獨得の價値美點の存在を認めて居る。從來予の意見に疑を懷かれる方は、何卒本書前篇第二章を熟讀あらんことを乞ふ。甚しきは予の講演の聽者が、自分の意見を加へて予の談として新聞雜誌に揭載せられ、予の思ひがけなき奇拔なる說が出て驚くことが屢々ある。最近にも大阪の某大新聞に三日に涉つて予の談が出て、或は民本主義とか勞働者とかいふ語が盛んに記載してあつたので、一部の人士から非常に攻擊された。然し予は民本主義や勞働問題といふ語の意味を知らないから、未だ嘗て一回も口にしたことは無かつた。その新聞には直ちにその辨妄書を送つたが、その新聞社は遂に此の取消文を揭載しなかつた。予は理學者としての信用を失つたことの頗る大であつたことを深く慨いて居る。

四、卷末に參考書名を揭げようと思つたが、餘りに澤山あり過ぎて困つてしまつた。せめて平安朝丈けでも揭げたいと思つたが、參考書目錄丈けで一冊の小冊子になるらしい。本書の後篇たる『日本近世音樂講話』の卷末には多少之を整理して、ありふれたもの丈けでも書名を列記することにしたいと思ふ。

今一寸自分の書物丈けを廣告して置けば

雅樂や俗樂の音律のことに就ては

拙著『音樂の原理』（日本橋、內田老鶴圃發行）

拙著『音響學』（日本橋、裳華房發行）

日本音樂と西洋音樂との對照に就ては

拙著『音樂通論』上卷（趣味講座發行所）

等を參照せられんことを望む。『音樂の原理』の卷末には樂律の參考書名が澤山出て居る。

目次

挿畫目錄

目次終

日本音樂發達概觀表

上古（原始的）
宗教樂（神樂）
軍歌（久米舞 吉志舞 等）
情歌（歌謡）

中古（形式音樂）（公卿）
外邦樂輸入時代（奈良朝・平安朝前期）
支那樂（唐樂）
印度樂（林邑樂）
朝鮮樂（高麗樂）
印度佛教樂（梵唄）
雅樂

内外樂調和時代（平安朝後期）
神樂
風俗舞
郢曲（催馬樂 朗詠 今様）
聲明
支那雜劇

近古（過渡期）（武家）
低級音樂（鎌倉時代）
散樂
田樂
猿樂
宴曲
平家琵琶

向上時代（足利時代）
謡曲（能樂）
三味線

近世（人情主義・常識音樂）（町人職人）
關西中心時代（元祿時代）（町人）
小唄
淨瑠璃
三味線
江戸　京都　大阪　地方
河東節
大薩摩節
一中節
義太夫節
説教淨瑠璃—源氏節—浪花節

關東中心時代（文化文政時代）（職人）
豊後節—常盤津節—富本節—清元節
新内節
地唄—上方長唄
端唄—歌澤節
江戸長唄

日本音樂講話

田邊尙雄著

上編　總論

第壹章　音樂の概論

此書は日本音樂に關する種々の通俗的の事柄を了解せしめ、以て日本の從來の音樂に就て誤解なからしめ、從つて一層面白く之を味はしむるに至らしめようとするのが目的である。それ故唯日本の音樂のこと丈け說明すればそれで宜しいのであるが、然しそれでは敎育ある人達に向つて說明するとしては不完全である。別に專門に涉らずとも、少し立ち入つた事柄の說明や、又は批評らしい

ことでも言ふときには自然と音樂一般のことに話しが關係して來るから、私は特に最初に音樂の一般のことに就て此章に說明して置きたいと思ふ。卽ち此章は音樂の一般原理を說明するのが目的ではなくて、日本音樂の性質を說明する爲めに必要な準備知識を得せしめるのが目的である。それであるから例へば音樂とは如何なるものか(音樂の定義)とか、音樂は如何にして起つて來たか(音樂の起原)などゝいふような問題に就ては茲に一切述べない。唯音樂の大體の組織・構造に就て極めて通俗に說明するに止めて置く。若し音樂の一般原理に就て通俗的に知りたければ諸種の樂典の書や又私の『西洋音樂講話』、『音樂の原理』等の書を參看せられんことを乞ふ。

〔一〕 形式と內容。 音樂のみならず一般の藝術には通俗的に觀察して直ちに形式と內容といふ二方面のあることが判る。形式といふのはそれがどういふ形・構造を以て作られて居るかといふようなことを言ふのであつて、又內容と

いふのはどういふ意味を表はして居るかどいふことである。例へば西洋のワルツやポルカなどの舞踏、又我邦の簡單な盆踊（木曾節の如き）などは手拍子・足拍子の打ち方が主であるから、つまり拍子に對する構造を主にした所の舞踊であつて、之れは形式的舞踊である。所が西洋のバレーとか（近頃評判の『瀕死の白鳥』の如き）、我邦の藝術的舞踊（即ち長唄や淨瑠璃などを地にして踊るものや、哥澤振り、仕舞など）などはそれがどういふ意味を表はして居るかといふことを主にして居るから（尤ゝ美術的要素といふことを第一にしては居るけれども、そのことは孰れの舞踊にも通ずるから之は別として置いて）かゝる舞踊は即ち內容主義の舞踊である。

斯樣に凡ての藝術には形式と內容といふ二方面があるが、之れは音樂や舞踊には特に明瞭に現はれて居るのであつて、音樂では此兩方面の區別を明らかにすることは頗る必要である。特に日本音樂の發達の徑路に就て考察するのに缺

くべからざることである。此區別は繪畫などになると音樂はどに明瞭に現はれて居ない。繪畫の方で形式といふと色の配合とか曲線の組合せ方とかいふようなことを指すのであるが、全く內容を去つて形式丈けの繪畫といふものは滅多にない。圖案は殆んど之に近いものであるが、それでも多くの圖案は大抵之れは如何なるもの（花とか鳥とか風景とか）を表はした模樣であるといふように常に內容を伴つて居る。唯純粹の幾何學的模樣の如きものが卽ち純形式的の繪畫となるのであるが、斯かるものは一般の繪畫の中の極小部分に過ぎないのであつて、大部分の繪畫といふものは全く內容を去つてしまつて形式丈けのものといふのはないといつてよろしい。此點は繪畫と音樂と大に異なるところであつて、繪畫の起原が自然の模寫にあつたのに反して音樂の起原は決して自然の事柄を寫し出さうとしたのではなく全く心の中の感情を音によつて發表したといふにあるからである。音樂にも自然の事柄を模寫しようと試みたもの（卽ち

模寫的音樂 Descriptive music）があるけれども、それは人間の知識が或る所まで發達をしてから後に起つたものであつて決して音樂の本來の目的ではないのである。その事は未開人又は原始人の音樂を研究して見ると判る。即ち未開人や原始人の音樂は手拍子や足拍子を面白く打つとか、又は簡單な旋律を繰返して唱ふといふに過ぎない。即ち彼等の音樂は簡單な拍子や旋律の繰返しにあるのである。此の繰返しといふことが乃ち形式の基礎であつて、彼等は唯原始的形式を味つて居るに過ぎないのである。

斯樣に音樂には內容なくして唯形式丈けを味つて居るといふもの（即ち形式音樂）が澤山ある。而かも非常に進んだものにも純形式の音樂が澤山ある。西洋で純器樂（人聲を交へずに樂器丈けで奏する音樂）の殆んど最高のものと迄言はれて居るシンフォニー（Symphony）の如きは元來純形式の音樂であつたのである（第十九世紀初頭のドイツ最大の作曲家ベートーフェン氏以後にはシン

フォニーにも種々の内容を含ませるようになつて來た）。

尤も内容主義の音樂といつても全然形式を去つてしまつて唯内容丈けで音樂を作るといふことは出來ない。拍子とか旋律とかいふような原始的形式は必ず存在して居る。之れが無ければ音樂といふものにはならない。唯内容主義の音樂といへばその目的が内容卽ち意味を發表するにあるものをいふのである。例へば浪花節も義太夫節も新内節も皆内容主義の音樂である。然しその中に含まれて居る拍子とか旋律などの形式的要素は三者大に異なつて居る。卽ち浪花節では内容卽ち詞の意味を味はふといふのが殆んどその全部であつて、旋節や拍子などの形式的要素は殆んど無いといつてもよい位である。然し義太夫節になると同じく詞の意味を味はふのが主なる目的ではあるけれども、一方に於て旋律や拍子などが大なる働きをなして居るから、義太夫節を味はふといふのには内容許りでなく、旋律や拍子などの形式的要素も亦その一部分をなして居るの

である。新内節に於てもやはり同様であるけれども、然し新内の方が義太夫よりも尚ほ一層旋律や拍子などの形式的要素が働らいて居る。そこで義太夫の方ではその內容を取り去つて單に旋律や拍子丈けを味はふとすると非常にその價値を失つて興味が減ずるけれども（但し中には『三十三間堂』の『さわり』のやうに美しい旋律もあるが、それは些少の例であつて義太夫一般の性質とは考へられない）、新内に於ては假りにその內容を考へずに唯單にその旋律などの形式的方面丈けを取離して味はつても尚ほ相當の興味を起すことが出來る（然しこの事は新内を味ふ眞の目的ではないのであつて、新内はやはりその形式的要素を內容と結び付けて味はふべきものである、言ひ換ふれば新内はその本性に於て形式的音樂ではなくて內容主義の音樂である）。此點に於て新内と義太夫とは大にその性質を異にして居るのである。即ち新内と義太夫とは兩者共に內容主義の音樂であるけれども、新內の方が義太夫よりもその形式的要素に於て優

つて居ると稱するのである。

〔二〕**形式の要素。** 玆で私は音樂といふものが如何樣にして作られて居るかといふその作り方のことを簡單に述べよう。先づ第一に音樂を作り上げるに用ひる所の材料は何であるかといふに、それは音響である。卽ち音樂は人間の耳に聞える所の音響を材料としてそれで以て作り上げた所の藝術である。それ故先づ音樂の作り方のことを研究するのには其の材料たる音響の性質から調べて掛り、次に此の音響を材料として如何樣に之を組合せて行くかといふことを考へて見なければならない筈である。

一體ものゝ性質といふのには二つの違つた種類がある。卽ち質的(Qualitative)の性質と量的（Quantitative）の性質とである、例へば玆に一人の人があつて、その人は色が白いとか赤いとか黒いとかいふことや、又たその人は生意氣だとか大人しいとかいふような性質は質的の性質である。何故といふに二人の人を

比較して見て一方の人は他方の人よりも尚ほ大人しいといふことは言へるが、二倍大人しいとか三倍大人しいとかいふようにその大人しいといふ分量を測つて比較することは出來ない。色が白いとか黑とかいふことも同じで、甲が乙よりも色が尙ほ白いといふことは言へるが二倍白いとか三倍白いとかいふようにその白の分量を測つて比較する譯には行かない。斯樣な性質が質的の性質といふのである。然るに丈の高さとか身體の重さなどは之を詳しく測つてその分量を比較することが出來る。甲の人は乙の人よりも五寸丈け高いとか、甲の重さは乙の重さよりも一割五分丈け重いとかいふことが言へる。斯樣に分量を以て言ひ表はし得る性質を量的の性質といふのである。

扨てそこで音響といふものゝ性質を調べて見ると次の三種類あると言はれて居る（普通の物理學書に載つて居る）。

音響の性質
- 量的
  - 強弱（即ち強さ）
  - 高低（即ち高さ）
- 質的……音色（即ち音の味）

茲で一寸知れきつたようなことをお斷りしなければならないといふのは、世間では聲の強い弱いといふ區別と調子の高い低いといふ區別とを混同して居る人が甚だ多いので、音樂の説明をするのに非常に困難を覺えるのである。例へば「モウ少し高い聲をお出しなさい」といふと少しも調子を高くしないで唯大きな聲を張り上げる許りである。又た「モウ少し低く」といへば調子は元の儘で唯聲を小さく弱くする丈けの人が澤山あつて誠に困る。それは高い低いといふことを大きい小さい、即ち強い弱いといふことゝ誤まつたのである。又た「あの人は聲が低くて聞きとれない」などゝいふことをいふ人があるが、それは大きな間違ひで、いくら聲が低くとも強い聲を出せば所謂「破れ鐘」のよ

うな聲となつてよく聞える筈である。又蚊の鳴く聲は非常に調子の高い音であるが弱いから聞きにくい。斯樣に調子の高い低いといふことゝ聲の強い弱いといふことゝは全く別のことであつて、恰も人間の丈の高い低いといふことゝ目方の重い輕いといふことゝ違ふようなものである。尤も世間では調子の高い低いといふことを細い太いといつて居る。例へば低い聲のことを太い聲といつて居る。之は三味線の方から來た言葉らしい。三味線では細い絲の音は調子が高く、太い絲の音は低いからである。然し一般の音樂のことを論ずる際には細い太いなどゝいふ名は用ひないで、正しく高い低いといふ言葉を用ひるようにしてもらひたいものである。

そこで音響には前に述べたように三つの性質があるが、此の三つの性質の各各をば色々に組合はせて音樂の形式といふものが出來上るのである。それが卽ち形式の要素といふものである。此の三つの性質の中で音色といふものは、例

へば人々によつて聲色が違ふとか、種々の樂器によつてその音色が違ふとかいふことによつて起るのであるから、種々の音色を組合はせるといふことは、つまり合唱をするとか合奏をするとかいふことになるのであつて、日本音樂では從來殆んど合唱といふことが行はれて居なかつた。多くの人が一共に唱ふといふことは幾らもある（例へば長唄を澤山の人で唄ふとか、又は謠曲を皆で一共にやる等の場合）、然しそれは同じ節を皆が同時に唱ふのであつて、さういふことは合唱とは言はないで之を齊唱といふのである。合唱といふのは多くの人が一共に唱ふとき皆それ〴〵違つた節を同時に唱つて行くのである。さういふような唱ひ方は西洋には澤山あるが日本音樂には餘りない、それ故合唱のことは今茲に述べない。又合奏卽ち多くの違つた樂器を同時に組合はせて演奏をするといふことは日本音樂では平安朝時代に最も發達して居た。卽ち其頃の雅樂（管絃）や催馬樂などはさうである。然し江戸時代にも多少は行はれて居た、例へ

ば長唄の合の手に於ける本手と替手（上調子）と同時にやる如きはさうである。又箏と三味線と尺八の三つを合せるとか、又は箏と三味線と胡弓の三つを合せることを俗に三曲合奏といつて居るが、之も亦一種の合奏ではあるが、然し之は西洋音樂にいふ合奏や又は平安朝の雅樂に見る管絃合奏とは全然そのやり方が違ふのであつて、唯此の三つの樂器が大體同じ節を奏して居るのである。丁度前に述べた齊唱に相當するものであつて合唱に相當するものではない、之は極めて幼稚な合奏法である。それ故日本音樂の合奏法としては平安朝の雅樂をお手本として說明すべきであるが、此のことは後に後編第一章第四節で詳しく述べるから今茲には省いて置く。それ故今茲に音樂の形式の要素として唯音響の量的の性質の方丈け考へることにする。

量的性質の組合せ
- 强弱の組合せ（順次）……拍子（Rhythm）
- 高低
  - 順次の組合せ……旋律（Melody）
  - 同時の組合せ……和聲（Harmony）

但し玆に英語の Rhythm(リヅム)を拍子と譯するのは少し無理であつて、學者の方から言はせると拍子とリヅムとは一寸意味が違ふ、それ故或人はリヅムを節奏と譯して居る。然し此書は通俗を目的として居るのであるから節奏などゝいふ耳馴れない字を用ひるよりも誰れでもよく知つて居る拍子といふ字を假りに之に當てたのである。學者からの非難を避ける爲めに一寸お斷りして置く。

又高低の方には順次(successive)の組合せと同時(simultaneous)の組合せと兩方あるのに强弱の方には何故順次の組合せ許りあつて同時の組合せが存在しないかといふに、强弱といふものは元來力の分量から來た性質であるから一般にいへば强いものと弱いものとを同時に組合はせると弱いものは强いものゝ爲めにその働きが消されてしまつて效果が現はれて來ないからである。それ故稀にはさういふ組合せもあるけれども一般の形式要素といふ上から見れば强弱には順次の組合せばかりあつて同時の組合せはないのである。

旋律といふのは俗にいふ節のことであつて、つまり聲の上つたり下つたりする節廻しをいふのである。又和聲といふのは俗にいふ音の調和といふことであつて、例へば三味線の本調子で二の糸と三の糸とを一共にチャンと合せて鳴らすとよく調子が合つて音が美しく聞える、それが音の調和した場合である。之に反して調子のよく合はない人が好い加減に調子を合せてそれでチャンと合せて鳴らすと何んだよく合はないやな濁つたチャンといふ音がする、それが音の調和しない場合である。學者の方では音がよく調和した時を協和(Consonance)といひ、よく調和しない不愉快な音を不協和(Dissonance)といふ言葉を用ひる。

此の旋律と和聲とのことを説明するには音階といふことを言はなければならない。それ故その詳しいことは後に(前編第三章で)述べる。

〔三〕理性と感情。 人間は百人寄れば百人ともその性質が違つて居るが、大體に於て感情に勝つた人と理性に富んだ人と二樣ある。例へば此場合には斯

うした方が利益であると思へばたとへ嫌なことでも辛抱してさういふようにするといふ人は理性に富んだ人である。之に反して幾ら之は斯ういふ風にしなければならないと承知して居ても嫌で〻〻堪らなくてどうしてもさうする氣にはなれないといふ人が間々あるが、それは感情に勝つた人である。孰れが善いか惡いかといふことは別問題であるが、要するに餘り一方に偏して居ると宜しくない。例へば理性を沒却して感情許りに走つて居ると正妻を追ひ出して他の素性賤しい女とくつ付いてそれで戀は神聖だなどゝ辯解して居る馬鹿者が出來たりするし、又理性許りに走つて情といふものを辨へないと冷酷な殺伐な人間になつて慾の爲めに親を殺したりするような惡漢が現はれ來る。兎も角理性と感情とが平行して調和して進んで行く人間が最も善良な優秀な者に相違ないのである。然し斯樣に理性と感性とが圓滿に調和して進んだ人といふのは中々尠ないのであつて、どうしてもその一方が勝つて居る人が多い。

何うして斯樣に理性に富んだ人と感情に勝つた人との區別が生ずるかといふに、之れには種々の原因がある。遺傳もあらうし、境遇もあらうし、敎育も關係して居ようし、家庭の事情も關つて力あらうが、之を大きく槪括的に見ると一つは生活狀態とか職業とかいふようなこと、つまり廣く言へば社會の階級によつて支配されるし、又一つは國民性によるのである。

目下の日本の上流中流下層社會は過渡時代で可なり混亂して居る有樣に見受けられるから、現時の社會に例をとる代りに例へば平安朝のお公卿樣と、足利時代の武家と、江戸時代の町人や職人社會とを比較して見よう。先づお公家樣にして見ると家庭內の狀態は素よりその階級の社會生活の有樣が常に儀式作法に重きを置いて居て、感情丈けに支配されて居ては其の社會的地位が維持されては行かない。彼等の敎育なるものはその感情生活を抑壓して形式生活を行うて行ける爲めの理性的敎育なのである。之に反して町人や職人の階級になると

別段に面倒な儀式作法は日常生活に全く不必要であるし從て感情生活を抑制する爲めの理性的教育は少しも受けて居ない。それ故彼等は感情に支配されることが最も多く、特に職人の如きに至つては最も大膽なる感情生活を實現して居たのである。斯樣な生活上の相違は音樂の上に直接に現はれて來るのであつて、平安朝のお公卿樣の音樂たる雅樂郢曲（えいきよく）の類は極めて理性的な形式的の音樂であるが、之に反して江戶時代の町人や職人の間に行はれた淨瑠璃は實に人情の發露を目的とした純感情的の音樂である。所が武家の階級になると理性と感情との矛盾が起つて來る。元來武士の精神たる武士道なるものは感情の道德であつて理性の道德ではない。所謂武士の情（なさけ）といふものは理論ではないのである。近頃外國の理性的道德の半可通學者が我邦の武士道を非難したり乃木大將の殉死を罵倒したりする人があるがそれは道德の標準が違つて居る議論である。兎に角武士の精神たる武士道の基礎は感情にあるのであるが、その感情を一方に於

て養成しつゝ一方に於て之を抑制して行くといふ所が武士道の價値のある所である。つまり之は一種の矛盾である、調和でなくて對比(コントラスト)である。それであるから調和を以て唯一の信條と心得て居る西洋の理性的道德家には我が邦の武士道が不可解なのである。武士道は倫理學の範圍ではなくて道德上の美術である。武士には涙と共に微笑が存在し得る。目で泣いて口で笑ふ、之を倫理學上では詐僞の行爲といふが美術上では決して詐僞とは言はない。兎に角武士の生活には理性と感情との對比(コントラスト)が基礎をなして居る。一方に於て感情を養成しつゝ一方に於て形式を以て之を抑制して行くといふ、さういふ生活社會を代表して現はれた音樂が卽ち謠曲である。謠曲の藝術としての價値は其所にあるのである。斯樣に社會生活といふものが實に音樂に密接の影響を與へて居るものであるが、其事に就ては次章に於て尙ほ一層詳しく論じようと思ふ。

尙ほ理性と感情との區別は國民性によつて著しく現はれて居る。今回の歐洲

大戰爭のやり方を見てもそのことがよく判る。一時斯ういふ話が傳へられて居た。ドイツが經濟上に封鎖をされて各種の物質に缺乏を告げて困つて居たが其中でも脂肪の缺乏に著しく困難した。所で一方戰場では澤山の兵士が戰死をする、その死骸を其儘燒き棄てゝしまふのは誠に勿體ない話だといふので、其死骸を集めて一共に釜の中へ入れて煮て之れから脂肪を絞り採つたといふことである。之は理窟上から言へば誠に結構な話で國家の爲めに有益なことであるが、然し感情の上から謂へば實に忍びないことである。苟くも國家の爲めに貴重なる生命を戰場に擲つたのであつて、國民は其の遺骸を出來る限り鄭重に禮を厚くして葬るべきである。實際フランスの方ではさうして居る。我が邦の武士道も同じことである。然るにドイツは此の感情を抑へて國家の利益の爲めに斯かる忍びないことを敢行して居る。そこが國民性の相違する所である。尤もその事が國家の爲めに莫大なる不利益を來し最終の不效果に終ることであれば、感

情を抑壓して理性に從ふといふのが武士道の掟であるけれども、一小事迄悉く利害を打算して理性のみに依て事をなし感情を少しも顧みないといふことは我邦やフランスの武士には出來ないことである。卽ちドイツ人は理性的人種であつて我邦やフランス人は感情的人種であるといつてよい。

世界國民の中で理性的人種として特に目立つて居るのはチユートン人種（ドイツ、オランダ、スキーデン、ノルウエー、イギリス）と支那とである。之に對して感情的人種として特に目立つて居るのはラテン人種（フランス、ベルギー、イタリー）と日本人とである。つまり歐羅巴に於てはチユートン人種とラテン人種とが相對抗をし、又東洋に於ては日本人と支那人とが相對抗をして反對の國民性を有つて居る爲めに、之等の兩人種が過去現在未來を通じて永遠に相爭ふべき運命を持つて居るのである。一寸玆にお斷りをして置くのは現在の支那とドイツとを比較すると非常なる懸隔があつてその國民性が一致して居る

とは到底考へられないが、それは第一物質の文明が著しく程度を異にして居るのと、一つはその社會の系統(システム)が違つて居るからである。恰かも同じく武人でも陸軍大將元帥の家と軍曹か伍長の家とを較べるようなものである。然しその精神作用はよく似た所がある。戰爭の仕方は素より、道徳の形式や、哲學の系統や、種々似通つた所が多い。試みに唐の初世や明(みん)の初世の盛時をドイツの興隆時代と比較するとよく判る。そんな難かしいことを研究して見なくとも手取早い所で日本人と支那人とを較べて見るに、支那人は頭の一つ位打たれてもお辭儀をして置けばお金が利(まう)かると思へば怒らずに頭を下げるといふ性質を持つて居るが、日本人となるとさうはいかない。幾らお金が儲かると思つても頭を打たれてはお金位いらないから相手の頭を打ち返してやらうといふのが我邦人の通性である。我國の人はそれで隨分損をして居るのであるがどうも國民性だから止むを得ない。然し又宜い所もある。孔子の敎へなどは支那では唯その形

式卽ち理性的の部分丈けしか行はれないで、その內容精神に至つては支那人には到底行はれない、却つて我が日本にその精神が傳へられ之れがよく行はれて居る。支那ではその敎典の學義を解釋したり、その系統（システム）の比較をしたり、そんなこと許りして居る。つまり倫理學上の問題がやかましく研究されて居て、實際修身の敎へは實行が普及されて居ない。そのことはドイツのやり方によく似て居るのである。斯樣なことが皆社會生活の上に大影響を與へて居て、從つて音樂の上に之が現はれて來るのである。西洋音樂に於ける國民性の相違、理性感情の問題、チュートン、ラテン兩民族音樂の特質などに就ては予の著『西洋音樂講話』第三版附錄及び『音樂通論』上卷第一編、同下卷第四編等に詳しく論じてあるから茲には繰り返して述べないが、日本音樂に於ける此の問題、及び日本音樂と支那音樂との比較等の問題に就ては後章に於て詳しく述べる。

扨て前に述べた音樂の形式要素たる拍子旋律和聲と、精神上の働きなる理性

感情との關係を玆に考へて見よう。先づ第一に拍子といふことは純粋の感情から起つたことである。拍子には理性といふことはない。二拍子には斯ういふ性質がある、三拍子には何ういふ性質があるなどゝいふことを學者が言つて居るが、それは拍子といふものが音樂に存在してから後に之を學者が研究した丈けのことであつて、學者の研究に依つて始めて拍子といふものが發明されて來たのではない。學者の研究の有無に關せず拍子といふものは存在するのである。人間の感情が昂まつて來れば獨りでに手を舞ひ足を踏んで踊り出し、そこに拍子といふものが現はれて來るのである。それ故理性に乏しく感情に依つて事をなして居る所の未開人や原始人には拍子が最も遺憾なく發揮されて居る。東京附近の人はよく知つて居ることであるが毎年十月には法華宗の池上本門寺などのお會式といつて低級な人々が多數に集まつて無上に熱中して太鼓を敲いて練り歩いて居る。その太鼓の打ち方は唯極めて簡單な一種の六拍子である。單純

なる彼等の精神には唯その拍子丈けで感情が昂奮して堪へ難き快感を覺えつゝあるのである。その精神作用といふものは未開人や原始人と一向變りはない。その間に何等の理性もなく理窟もない。拍子といふものゝ本來の性質は斯樣なものであつて、それが追々と發達して來たのである。それ故理性を沒却して感情一方に走るような人々の間には常に面白い拍子が發展をして行く。その代表者は卽ちフランス人である。フランスの音樂は實にその拍子(リツム)の變化に面白味を持つて居る。第一フランスの國歌『マルセーユの歌』を見てもさうであつて、あの曲の値打は實にその感傷的な拍子(リツム)にあるのである。

之に反して純粹に理性から起つた所の形式要素は和聲である。斯ういふような音を組合はせたら何んな氣持がするとか、不協和な音は何ういふ樣に感ぜられるとかいふことはあるが、その事は和聲といふものが發明されてから後に研究されたことであつて、此の和聲が發明されたといふことは理性から來たので

ある。そのことは和聲の現はれて來た起原を考へて見れば判る。決して和聲は未開人の音樂から自然に發達して起つたのではなく、少數の學者の研究がその起原をなして居るのである。例へば西洋に於ける和聲の起原を考へて見るに、古代ギリシア以前に於ては音の調和といふ考へはなかつた。所がギリシアに名高いピタゴラス（Pythagoras）といふ數理哲學者が起つて埃及(エヂプト)に留學をし、種々の高尙な數理學を研究をしたが、その中で音樂の理論を數理的に深く調べた。恐らく西洋で音樂のことを數理的に研究した一番最初の人であるといつてよろしい。氏は一絃琴を用ひて種々のことを研究した時に初めて二つの音を同時に鳴らすと何ういふ結果が現はれるといふことを研究して協和音と不協和音との區別を立て、そのことを書籍に記して之を遺した。所が此のピタゴラスの研究を繼いで音の和聲のことを尙ほ詳しく研究したのがやはり古代ギリシアの最も名高いユークリッド（Euclid）（幾何學を發明した人）である。此のピタゴラスとユー

クッドと二人の研究論文は其後長らく葬られて居たが、紀元一千年の頃オランダ地方の僧フクバルド(Hucbald)といふ人がピタゴラスの論文に就て再び研究をした結果、ピタゴラスの發見をした協和音といふものを實際の音樂に使用して見たいと考へ所謂オルガヌム(Organum)といふ一種の和聲法を案出してそこで初めて歐羅巴に複音の音樂といふものが現はれて來たのでである。それ迄即ち紀元一千年に至る迄はヨーロッパの天地に複音とか和聲とかいふものは全く無かつたのである。此のフクバルトのオルガヌムが漸次發達變化して中世時代の對位法(コントラプンクト)となり、進んで現時の和聲的音樂となつたのであつて、現時のやうな和聲が現はれる迄には隨分多くの學者が研究に研究を重ねた。決して之れを自然の感情に放擲して置いて和聲といふものが現はれる筈がない。支那に於てもやはりその通りである。既に今から四千餘年以前の黄帝の時から音樂を數理的に研究することが行はれ恰かもギリシアのピタゴラスと同樣の學理が發見されて

居て（十二律の計算の如きはさうである、後章を見よ）。音の組合せ方が研究されて居た。特に漢の京房の如きは餘程音樂のことを數理的に研究して六十律の如き深い研究が行はれて居た。之等の諸學者の研究に依て和聲法が發見され、之れが實地に應用されるようになり隋唐時代の盛んな和聲的音樂が現はれて來たのである。それが日本に入つて平安朝の雅樂となつたが、日本人は感情的であつて理性的でないから平安朝の末期から以後支那から輸入された和聲法は行はれなくなつてしまつて我邦の近世音樂は和聲といふものが殆んどないのである。之に依て見るも和聲といふものは理性的研究に依つて生じたものであつて、之を自然に感情に委せて行くと管に和聲といふものが現はれて來ない許りでなく、立派な和聲を與へられて置きながら遂に之を失つてしまふようなことが起るのである。それ故和聲的音樂を維持し發達させて行かうと思へば絶えず其に對して理性的に研究して行くことが必要である。

次に旋律はどうであるかといふに、之れには感情を主にしたものと、理性を主にしたものと二樣ある。

旋律｛感情を主としたもの――音階の拘束を受けず。
　　　理性を主としたもの――音階を基礎とする。

元來聲の昇降は感情に依て起るのであつて、嬉しい時には聲が昂まり悲しい時には聲が低くなり、又愉快な時には聲が飛び〳〵に大きく昇降し、愛情とか戀とかいふ情を表はす時には聲が細かく滑らかに昇降する等の如く、凡て聲音の抑揚は感情の結果である。所が單にそれ丈けの感情で聲が昇降して居るといふような旋律は未開人か原始人より外にはなく、苟くも多少の文明を備へて居る國民の間には音樂といふものは斯かる自然的のものでなくて多少藝術的卽ち人爲的（artificial）に發達をして居る。言ひ換へれば多少理性が加はつて居る。卽ち聲音の昇降には一種の理性的規定が造られて居る。その規定が卽ち音階（mu-

sical scale）といふものであつて、開明國人に行はれて居る所の旋律は皆此の音階を基礎として出來て居るのである。所で此の音階といふものは元來理性的に作られた所の規定であるから、前に述べた理性の產物たる和聲といふものを基礎として居る。然しながら其の和聲といふものを基礎として以て音階を形成するその仕方に於ては文明國人の間に於ても種々區別があつて、前に述べたチユートン人や支那人の如く理性的の國民は徹頭徹尾和聲の上に音階を築き上げようとする、かゝる音階を和聲的音階（harmonic scale）といふ。之に反して日本人やラテン人の如く感情的の國民は大體の骨骼丈けは和聲を基礎として作り細かい部分は和聲の拘束を離れて感情的にやつて行かうとする、かゝる音階を旋律的音階（melodic scale）といふ。此の兩種音階のことは後に第三章に於て詳しく說明する。兎に角孰れにしても開明人の間に行はれて居る音樂的旋律といふものは感情と理性と此の兩者の一致に依て起つたものである。

上來述べたことに依て音樂の形式の三要素と精神の働きなる理性感情との關係を一括して見ると次のようになる。

音樂形式の要素 ｛拍子（リヅム）・旋律・和聲｝　――　｛感情・理性｝　精神の働き

此ことは特種なる國民及び社會階級に於ける要素の特質及びその變遷を知るのには極めて大切なることであつて、その日本音樂に於ける諸種の問題解決に就て次章に大に論じようと思ふ。

（四）**家庭音樂の性質。**　此章の初めに音樂の形式と內容との區別を說明し、引續いて形式の三要素とそれが理情及び感情に依て何ういふ樣に區別されて居るかといふことを述べ、それで音樂の極く一般の必要なこと丈け說明したから直ちに日本音樂の本論に入るべき筈であるが、茲に極めて大切な問題として家

庭音樂のことを簡單に申し述べて以て此章を終らうと思ふ。

現時の我邦の家庭には適當な家庭音樂といふものがない爲めに家の中が非常に寂しい。どうしても家庭には家内中揃つて共通に樂しむことの出來る趣味といふものがなくてはならない。幾ら餘計お金が有り餘る程有つても家の中が面白くなく寂しく冷たい家が時々ある、又お金は一向なくて其日を送つて居る賤が家でも毎日面白く樂しく笑つて暮して居る所もある。どちらの生活が幸福であるかといふことは言はずとも知れたことであるが、家庭の平和幸福といふことは餘程此の趣味といふことが與つて力があるものである。

所が此の家庭内の趣味といふものは家内中の人が皆一共に之を味はふことの出來る性質のものでなくてはならない。碁や將棋、カルタなどのような遊戲でも惡くはないが、然し之等は競爭のものであるから平和といふ點から見て面白くない、それに其方法が餘り知識的に過ぎて居て其技術が進むに從つて大人と

子供、男と女などが其力が違ひ過ぎて共通の興味といふものが起つて來ない。尙ほ一つは精神を靜め和らげるといふことがなく、反對に興奮せしめ疲勞せしめて害が多い。其點からいふと美術などの方が遙かに優つて居るが家庭内の趣味としては餘りに個人的である。どうしても家庭内の趣味は音樂に越したものはない。それ故歐米諸國を見るにどこの家庭でも家庭音樂といふものを持つて居ない家庭はないといつて宜しい。今から數千年以前の古代エヂプトから既に家庭音樂といふものが發達して居る。一家の面々がそれ〴〵一日中の日課仕事を終つて夕方の食卓に一同が相會すると先づ樂しく食事を終りそれで身體の營養上の要求が滿されると次に家内中一同に樂しく歌を唱ひ樂器を奏しダンスを踊つてそれで精神の疲勞が一掃され、斯くして肉體上にも精神上にも充分なる慰安滿足が與へられるから翌日に至つて再び新らしいエネルギーを以て活動することが出來るのである。歐米の人が孰れも社會の各方面に亙つて充分活動を

し驚くべき效果を擧げて居るといふのは此ことが與つて大なる原因をなして居ると考へられる。實に我國現時の狀態から見て羨ましき限りであるといはねばならぬ。

飜つて我邦現時の家庭を見たらば何うであるかといふに、中には歐米式に斯樣な樂しい生活を送つて居る人も無いではないが、それは實に九牛の一毛である。我邦家庭の大部分といふものは、上流といはず下流と言はず實に此の大恩澤を蒙つて居ないのである。それは音樂を家庭でやつて居る家は澤山にある。然し家庭音樂の最大要素たる共通の趣味といふことは眼中に置かれて居ない。例へば主人は謠曲に凝り、妻君は箏許り彈いて居る、子供は學校で習つた唱歌を唱つて居る。所が主人が謠曲を始めると子供は「また內の親父があんな野蠻な聲を出して唸つて居る」といひ、妻君が箏を彈くと主人は「煩さくて仕事が出來ないから止して吳れ」と小言をいひ、子供が面白さうに唱歌でも唱ふと親は

「そんな大きな聲をしてやかましいから止せ〻〻」と怒りつける。そんな風であるからお互に少しも趣味の同情共鳴といふものがない。そこで主人などは家庭内で自分の趣味に同情して呉れるものがないので止むを得ず家庭外に同情者を求めることになり謠曲の同好者が打寄つて何々會などといふものを作つて屢々寄り集まる。集まられた家庭は益々以て迷惑至極だし、左もなくとも主人は屢屢家を他にして夜分出歩いて許り居て家庭内は益々寂しくなる。畢竟主人の趣味に對する家庭の同情といふものが無いと主人は遂に家を明けて遊び歩くやうになり其結果藝者などといふ馬鹿々々しいものが必要になつて來るのである。然し主人の趣味に對する家庭の同情といふのは心からの同情でなくてはならぬ。服從の意味の同情では宜しくない。同情といふのはつまり共鳴といふ意味でなくてはならぬ。それ故斯樣なことになる罪は現時の日本に適當な家庭音樂が存在しないといふことにあるのであつて別段妻君の教育法が惡いといふことでは

ない。

何うして現時の日本に適當な家庭音樂が存在しないのであるか。見渡す所今の日本には實に澤山の種類の音樂があるではないか、その中には家庭に行はれるべきものが幾らもありさうなものだと思はれる人があらうが、不幸にして此の澤山ある日本音樂の中には殆んど此の條件に適したものがないのである。それは何故であるか、今之より少しく家庭音樂として備ふべき必要なる條件を研究して見ようと思ふ。

先づ第一に家庭音樂として必要なる性質はそれが形式的のものでなくてはならぬ、決して內容主義のものであつてはならない。何となれば內容を主にした音樂に於てその內容といふのは子供らしい極めて低級のものか、左もなくば大部分は世態の複雑を極めた所の人情を表はしたものである。所がかゝる複雑なる人情といふものは之を味はふ人の年齡敎育境遇などに依つてその解釋が著し

く違つて來る。斯樣なものは到底家庭に於て共通の趣味を以て味はふことは出來ない。例へば淨瑠璃の「お染久松」に就ていへば主人はそんな行爲は實に道德上不都合であつて聞くに堪えぬといふし、妻君は誠に可愛相だといつて、それに同情をするし、子供には何のことだか譯が判らぬといつたやうに、一つの音曲に就てゞも一家中の人が夫々解釋が異なり、從てその興味が著しく違ひ、甚しきは一方で喜ぶものを一方で嫌ふといふやうなことが起る。斯かる性質のものは到底家庭には入れられない。卽ち人情主義の音樂は家庭音樂となることは出來ぬ。此意味から所謂淨瑠璃に屬する近世俗樂は家庭には容れられぬものである。然しその爲めに三味線音樂全部を家庭から排斥するのではない。長唄や哥澤の如きものになると必ずしも人情主義の音樂とは謂へない、餘程形式に重きを置いたものである。又或る人の言ふ如く三味線といふ樂器自身には別段大した缺點は存在しない（樂器としての多少の缺點はあるが、然しその缺點が

家庭音樂に入り得ないものであるといふ性質のものではない)。然し從來の長唄や哥澤は今日の文明とは一致しない。あれは常識より他には何等の敎育のない江戸時代の下流社會に根柢を置いて出來た藝術であつて、今日の新らしい敎育を受けた中流以上の人が味ふとして適當したものではない。それは長唄や哥澤には可なり進歩した技巧があつて中々難かしい。言ひ換へれば技術は中々進んで居る。今日と雖もその藝人はその技術の進歩に苦心をして居る。それで種々の改良もやつて居て、彼等は此の苦心改良を以て長唄や哥澤が時勢と共に進歩したかの如く考へて居るが、事實は決してさうでない。彼等の苦心改良は少しも學術的根據がなく、現代の學術的進歩と一致しない、唯常識的技巧の他には何にもない。彼等は現代の哲學や科學は何を敎へて居るのか、政治は何うなつて居るか、外交は何うであるか、國際關係は如何になつて居るか、そんなことはテンデ知らない。江戸時代の下流社會は一般にそんなことは丸で知らなかつ

た。さういふ人間を相手に出來上つた音樂はそれで宜しいが、現代の中流以上の人は朧氣ながら之を辨へて居る。女子供と申しては婦人に對しては濟まぬが比較的教育のない女や子供には江戸時代と同樣に長唄や哥澤でも濟んで居る。然し大正の今日國家の中堅をなして活動しつゝある知識階級の人の音樂としては餘りに貧弱ではあるまいか。彼等が此の現代の敎育の上に正當に改良して吳れたならば三味線音樂と雖も家庭に入れることは決して妨げない、少なくとも私は喜んで之を受け入れるが、今迄の儘では反對をする。箏に就ても琵琶に就ても全く之れと同じことである。私は之等の諸藝人に對して現代の進歩したる敎育を遺憾なく受けられんことを希望する次第である。

然らば人情主義の音樂は音樂夫れ自身として價値が無いかといふに決して左樣ではない。唯私は家庭音樂として之を斥けた許りである。家庭音樂の他に職業的音樂があつて、特種の技巧を鍛えた藝人が之を以て一般社會の人を慰めて

呉れるのは大に感謝すべきことである。西洋には歌劇（オペラ）などがあるが、然し之れは家庭音樂ではない。家庭音樂には非常に大なる努力と長年月に渉る修養とが無ければ出來ないやうなものであつてはいけない、誰にも直きに出來るやうなものでなければ行はれない。そのことは誤解しては困る。

斯樣に家庭音樂といふものは兎に角形式的のものでなくてはならぬ。形式的音樂であると家庭の人が一同にやつても共通の趣味で味はふことが出來る。唯其の音樂に對して多くの修養を經た人は修養の少ない人よりも分量に於て餘計の興味は起るであらう。即ち興味といふことに於てはその量の多少はあるであらうけれども、一方で面白いものが他方で不快を起させるといふやうな反對な現象は起つて來ない。此點が家庭音樂として實に大切な要件であるのである。

斯樣に考へて來ると家庭音樂として最も適當したものは何であるかといふに、それは勿論西洋音樂であると言ふに躊躇しない。少くとも理論上では必ずさう

答へなければならぬ。我邦には家庭音樂として今日まで發達を續けて來たものはない。其點から言ふと西洋音樂は家庭音樂として凡ての日本音樂よりも數等優つて居る。（第四章を見よ）。然し之は理窟である理想である、今理窟を離れて現時の我邦家庭の狀況を觀察して見るに、近頃大分西洋音樂が我邦に行はれて來たやうであつて、東京や大阪、京都のやうな大都會の中に居つて最新の流行を追うて居る交際社會に交つて暮して居ると、如何にも到る所に西洋音樂を家庭に於て樂しみつゝあるやうに見える。私もかゝる社會の中丈けしか見なかつた時代には既に西洋音樂が我邦に普及したかの如くに思つて居たが、一歩我邦の上流中流を通じて廣い世の中に出て見ると、大都會の中ですら西洋音樂が家庭音樂となつて居る家は實に九牛の一毛である。況んや交通不便なる山間僻地に於てをや。私は各地に於て各種の人と會して西洋音樂の談話を交換したが、大多數に於て其の知識の皆無なのを見て大に悟つた。以前は西洋音樂が日本に

普及するのはアト十年か二十年で出來るやうに考へて居たが、それは實に世の中を見ない書生的考へであることを知つた。第一西洋音樂が日本に普及するのにはそれが日本化して我が國民性と融合しなければならぬ。恰かも基督教や佛教が今日の隆盛を見るに至つたのはそれが我が國民性と融合させた結果である。奈良朝から平安朝に支那朝鮮から音樂が入つて來て之れが我が國上流の音樂となつて現はれたのは平安朝に於て多少その形が變つて我が國民性に融合した結果である（次章を見よ）。今日西洋音樂が多少なりとも我が國民性に化せられて之に依て我が邦の全家庭に普及さるゝに到るのは到底今世紀中には實現されないと考へられる。第二十一世紀を待たなければならない。少なくとも今日の官邊の音樂敎育家が我が國民性を考へず又た音樂の特質をも考へず、唯盲目的に我が國民性と背馳した所の舊式なドイツ音樂のみを敎授して居るやうな狀態では益々以て心細い次第である。然し今日と雖も西洋音樂が我が國民性に融合し

つゝあるといふことは爭はれない。カチューシアの唄が到る所で聞かれ、大阪寶塚の少女歌劇が關西に於て大なる勢力を持つて居る所を見ても明らかである。之等が永い間に積り積つて遂には西洋音樂が日本化して普及される黃金時代が到達するには相違ない。私は此ことを私の子孫に書き遺して何代目かの孫が斯くの如き黃金時代に遭遇して之を私の墓前に報告するの時を地下に於て心長く待つて居るつもりである。決して私の一代の中に之が實現されるものと信じて空想を夢みて居る程お坊つちやんではない。

所がボンヤリと斯樣な黃金時代を待つて居ることは出來ない。救ふべき世の中は焦眉の急にあるのである。今目の前に河の中に陷ちて溺れやうとする人がある時、將來此の河に陷ちないやうに川端に柵を造るよりも先づ前にその人を救はなければならない。今差し當つて我邦の家庭音樂を今日から何うしたらばよいか、それを心配して居るのである。

茲に於て從來の日本音樂の如何なるものが差當り家庭音樂として適して居るか餘り大なる困難準備なくして行ひ得る家庭の音樂は如何なるものが宜しいか。前にも述べた通り近世の俗樂はそれが人情主義なることに於て、またそれが進步した敎育と少しも一致しないことに於て到底家庭音樂となり得ないものである。然らば殘つて居る問題は唯足利時代の謠曲と平安朝の雅樂郢曲と此の二つしかない。今此の二つに就て考究して見よう。

家庭音樂の必要條件
（一）形式的なること。
（二）大人小兒、男子女子共通に適し得ること。
（三）進步した敎育と一致すること。

今日謠曲は我邦の中流及び上流社會に於て可なりよく行はれて居る。中には一家中揃つて之に熱心な家庭もある、かゝる家庭に於ては眞に謠曲が家庭音樂として用ひられて居るのである。此事が實際果して我邦の現在及び將來の家庭

に適して居ることであるか否かを考へて見よう。先づ前に擧げた家庭音樂の三つの必要なる條件に果して當て嵌まつて居るか否かに就て考へて見るに、その第一要件たる形式音樂であるといふ點に於て謠曲は此の條件に適合して居る。謠曲には文章歌詞の內容といふものがあつて、之れが音樂の力を俟て發表されるといふ點に於て如何にも近世の淨瑠璃などのやうに內容主義の音樂であつて形式主義の音樂ではないやうに見えるが、然し實際はさうでない。少なくとも今日の謠曲と名付けられる音樂は決して內容主義、人情主義の音樂ではない。謠曲を謠つて居る人はその形式卽ち謠ひ方を味はつて居るのであつて、その人情を味はつて居るのではない。此點は實に家庭音樂に適して居る。次に第二要件たるそれが大人小兒、男子女子を通じて一般に適して居るか否かといふことを考へて見るに、此要件は最も謠曲に缺けて居る。謠曲は次章に述べる通りその成立の條件から考へて見ても、又その發達の徑路から考へて見ても、兎に角

武士の音樂、男性美の音樂であつて、少しも女性美を備へて居ない。簡易素朴なる中に禮義があり威嚴があり又その奥に隱れたる溫情がある、此點は到底江戶時代の町人や職人氣質を代表した三味線音樂の及ぶ所ではない。然し又一方惡く言へば如何にも東夷の趣きがある、下腹に力を入れて唸り出す聲などは如何にも夷聲(えびすごゑ)である。大宮人は決して斯樣な聲は出さない。西洋音樂に於ても決して斯樣な聲は音樂上に用ひない。平安朝及今日の西洋には胸から出す聲(Chest tone)といふことはあるが謠曲のやうに腹から出す聲(Abdomen tone)といふ言葉はない。その聲の出し方は不自然である。平安朝音樂の聲の出し方の方が自然であつて而かも一層精練されて居る。然しその爲めに謠曲の聲の出し方を非難するのではない。唯かゝる東夷流の武威一點張の聲と、本來優美なるべき女子が之を眞似て而かも到底其妙に達せず、苦しまぎれに叫んで居るのを聞くと實に不快に堪えない。それのみならず實に勿體ない話である。宛かも光輝燦

爛たるべき寶石に燻しを掛けるやうなものである。金に燻しを掛けたのならば澁味があつて好いといふこともあるが、金剛石の如き寶石に燻しを掛けるといふことは未だ聞いたことがない。聲の出し方に就て言つてもさうであるが、謠曲の一般性質から見ても同じことで、頂度謠曲は武士が裃を着たやうなものである。之に對して女子の謠曲をやつて居るのは恰かも女が裃を着たやうなものである。武士が裃を着ければ威嚴が現はれる、然し女子が裃を着けて何で威嚴が現はれるか、恰も娘義太夫を見るやうに心ある人は之を見て實に不快に堪えない。不快に感じない迄も實に滑稽に堪えない、猿芝居を見て居るやうなものである。私も從來所々で女子の謠を聞かされたが、耳を傾けるに足るべきものは日本國中未だ一回も聞いたことがない。私は謠曲は好きである、謠曲の價値は充分認めて居る（そのことは次章に論ずる）、然しその缺點もよく承知して居るから過賞することはしない。兎に角女子の謠曲に就ては絕對に反對をする。

女子はわざ〳〵苦しんで斯樣な引き合はない藝術をやるよりも、モツト容易な努力を以てして實に光輝燦爛たる藝術はいくらもある。それも苦しんで後に眞の成功が得られるものならば苦しむのも宜しからう。何んな藝術でもその奧に達しやうとするのには苦しまなければならないのであるが、然し眞の成功は得られないと定まつて居ることに苦しむのはつまらないことで、畢竟は國家の爲め人類の爲め無益なことである。昔から「人は自から其分を知れ」といふ諺がある、以て婦人の謠曲家に戒むべきである。

斯樣に謠曲は家庭音樂の第二要件を缺いて居る。之れ丈けでも家庭音樂として許容すべからざるものである。所で第三要件たる進步した敎育に一致するといふことは何うであるか考へて見よう。或人は斯ういふであらう。『足利時代といふのは今から數百年も昔のことで今とは丸で時世が違つて居る、そんな舊式な音樂は現代の思想には一致しない』。然し此議論は半面理窟が合つて居て、半

第壹版

世界中最も不自然なる音樂

（婦人の謠曲）

面は誤まつて居る。それは足利時代と今日とは哲學思想も異なり、科學思想も異なり、社會組織も違ひ、政治も全然違つて居る。此點から見て舊いものは新らしいものとは一致しない。然し喜怒哀樂の情は變らない、親子男女の間の情は決して違つて居ない。此點に於て藝術は時間を超越して居る。舊い藝術でもやはり我々に新らしい感興を起し得るものである。それ故必ずしも古いからといつて現代には絕對に適しないといふ譯には行かない。實際問題は古い謠曲が果して我々に新らしい感興を起し得るかどうかといふことにある。之に對して二派の議論があつて、謠曲の嫌ひな人は謠曲などは迚ても駄目だといつて排斥して居るし、又謠曲に凝つて居る人は謠曲でなくてはならないように言つて居るが、それは孰れも感情上の問題が多くを占めて居る。私の考ふる所では古い謠曲も現代に充分新らしい感興を起し得るものである。謠曲は現代の人間にも價値がある。現時の隆盛を來したのもその原因は一つは此の點が與つて力があ

る。然しそれで謠曲は現代の思潮と一致した最も適した藝術であると考へたならば大に間違である。謠曲には形式上の缺點がある。そのことは詳しく後章に述べるが、今極くザットその大體丈けを述べると、前にも述べた通り形式の要素には拍子、旋律、和聲の三者があつて、和聲は感情的な我が邦人には適しないから、他の旋律や拍子が發達した上にそれに和聲が加はるならば結構であるが、和聲丈けを主にして和聲の結合卽ち和聲進行（Harmonic progression）を主要にして他の旋律や拍子がそれに附隨して行くといふやり方は我邦には適しない。之に反して拍子は純感情的のものであるから、感情が抑へきれないといふ場合には拍子が主要になつて働くのである。足利時代の武士には音樂に對する特種教育がない。それだのに儀式を重んずる思想から形式主義を擇んだ。平安朝のお公家様は當世の時世として高等な教育を有して居たから、音樂が形式的となる際にその教育の力に依て感情と理性と平行することが出來て、從つて平

安朝には旋律を主とする音樂が發達したのであるが、足利時代の武士には此の敎育が足りない。それにも係らず彼等は形式音樂を撰んだ、そこで彼等は敎育の最も不足する形式卽ち拍子を以てその形式を作り上げたのである。謠曲の眼目は拍子にあつて旋律にはない。謠曲は實に拍子の藝術の最も進歩したものである。謠曲位拍子の組織の進歩した藝術は恐らく世界に他に無からうと思ふ。此點は謠曲の大に誇るべき點であるが、然しその敎育の普及せることと平安朝に幾百倍せる今日の人間の思潮とは一致しないやり方である。どこ迄も謠曲は思想の單純なる武士の音樂である。

茲に於て謠曲を家庭音樂として見て次の結論が得られた。卽ち第一條件には適して居るから此點から見て家庭音樂として之を議題に上し得る資格がある。所が第二條件には全然適しないから家庭音樂には不都合である。然し第三條件を考へて見るとその感興に於ては現代にも適し得るが、その形式に於ては現代

の教育と一致しない。然しその形式の一致しない點は之を直ちに改め得るか否かといふに、之を改めて旋律本位のものとすれば謠曲の立脚地を失つて、之れは他の藝術に化してしまふ。さうすれば謠曲の問題ではなくなつてしまふ。要するに謠曲が家庭音樂として排斥さるべきものであることは第二條件の全部及び第三條件の半部に依て決定される。但し謠曲を家庭音樂としてゞはなく一般の藝術としての論や能樂に關する議論は別ものであつて、そのことに就ては後章に論ずる。

茲に於て私は最後の問題として平安朝の音樂を家庭音樂の上から論じて見たい。平安朝音樂のことは次章及び次編で詳しく説明するから、その節に尙ほ一層明瞭にそれが家庭音樂として如何なる價値を有して居るかを述べるつもりであるが、今極く大體にそれに就て考へて見よう。先づ平安朝音樂が前記の家庭音樂の三つの必要條件を充して居るかどうかを考へて見るに、第一條件の形式

的であるといふことに就ては凡ての日本音樂中最も平安朝音樂が進步して居る。殆んど全く純形式音樂であるといつて差支ない。此點に於ては西洋の純形式音樂と何等擇ぶ所がない。第二の要件卽ち男女老若を問はず共通に味ひ得るかといふに、此條件も最もよく滿足されて居る。平安朝音樂には雅樂卽ち管絃の合奏のように樂器許りで合奏する音樂卽ち器樂もあるし、又郢曲（催馬樂や朗詠、今樣など）の如く唄ふ音樂卽ち聲樂もある。器樂卽ち管絃合奏に於ては笙、篳篥、笛のような管樂器もあるし、琵琶、箏のような絃樂器もあるし、太鼓、皷の如き打物もある。管樂器は多くは男に適し、絃樂器は女に適し（男がやつても少しも差支がない、近世の箏のように女が彈くのとは全然彈き方が違つて居る、琵琶もさうである）、打物は男女孰れにも適して居る。それを一共にやるのであるから男女一共に合奏することは極めて好ましいことである。又郢曲もさうで歌の唄ひ方は極めて自然であつて、男は男の聲を充分發揮し、女は女固有

の優美な聲を遺憾なく發揮して唄つてよろしい。現今平安朝の音樂は唯宮中の伶人丈けがやつて居るから、男丈けで職業的にやつて居るので、之を聞くと如何にも爺くさい陰氣なものに聞えるが實際決してさうでない。平安朝音樂は極めて派手な華麗な陽氣な活々した進取的のものである。一例を擧げれば朗詠には孰れも一ノ句、二ノ句、三ノ句といふことがある。一ノ句は調子が極めて低く威嚴がある唄ひ方であるのに、二ノ句は非常に高く華やかなものである、之に對して三ノ句は中庸な調子で唄はれる。そこで今若し若い女が混るとすれば、一ノ句は男、二ノ句は女、三ノ句は子供が唄ふようにするか、又は一ノ句は主人、二ノ句は子供、三ノ句は妻君が唄ふといふようにすれば極めて自然で變化に富んで面白味が多い。今日宮中の伶人はさういふことをせず何んでも男ばかりでやらうとするから不自然な變挺なものになつてしまふのである。實際平安朝時代の物語文や日記などを見ると上流の家庭には如何にも樂しげな家庭音樂が隆

盛であつたことは今日から見て實に羨ましい限りである。今日西洋の家庭に立派な家庭音樂が行はれて居るのに比較して藤原時代の家庭音樂は決して劣つて居ない。一寸お客が見えると直きに主人は笙をとり、お客は琵琶をとり、妻君は箏をとつて合奏が始まる、感に堪へ兼ねてお客は詠朗を唄ひ主人は之に和するといつたような樂しい光景が古い物語を讀む中にどれ程澤山見られるであらうか。平家が攝津國の福原に都を遷したそのあとで、德大寺實定卿が舊都に居殘つた知人の家を訪ねると、僅か過はなかつた間に寂れ果てた有樣を見て感に堪へず、其場にあり合せた琵琶をとり上げて撥搔き合ぜ『舊き都に來て見れば、淺茅が原とぞ荒れにける、月の光は隈なくて、秋風のみぞ身にはしむ』と一曲唄ひすましたといふ、斯樣な優しいお客樣は今の世には滅多にはない（決して絕無とはいはない。之に代つた新らしい音樂に於て今でも斯かることは時折ある。唯餘りに狹い範圍に限られて居て廣く知識階級に普及されないのを慨くの

である。何でも昔のことと許り慕つて今のことを少しも價値あることゝ考へない人が時々あるがそれは時世後れの奇人である）。兎に角平安朝の音樂は當時の知識階級に最も適した家庭音樂であつたに相違ない（今日宮中に傳はつて居る平安朝音樂は著しくその性質が變化して居ることを呉れ〴〵も注意して置く）。

斯樣に平安朝の音樂が家庭音樂として必要な三條件の中の第一及び第二條件を充分に滿足して居るといふことを述べたから、殘る所は第三條件はどうであるかといふ一條にある。前にも述べた通り古い藝術だから到底現代の人に新らしい感興を起し得ないものであると斷言することは出來ない。卽ち藝術は時間を超越して居るのである。實際今日雅樂を聞き之を味はつて居る人の多くは之に多大の感興を起して居る。そのことは謠曲でも同じことである。それ故雅樂郢曲は古い儘でも今日及び將來に永く生命を保ち得るものである。然しながら餘り年代が經ち古くなつて來ると其儘で現今の人に感興を起し得るといふこと

は餘程特種な人丈けであつて、その行はれる範圍は極めて狹い、到底一般的のものとはなり難い。玆に於て第二の問題が起つて來る、それは「平安朝の音樂はその形式に於て現代の敎育と一致するように多少の改良を加へ得るであらうか否か」といふ問題である。所が平安朝の音樂はその形式の要素として拍子、旋律、和聲の三者を完備して居ることは現代の西洋音樂と同じ軌道にあるものである、唯現代の西洋音樂のように進步した外觀と組立て方とを持つて居らぬ。言ひ換へれば兩者同じ材料を以て同じ目的のものを作つて居るのであるが、唯一方は規模が小さい丈けである。恰かも「富士」や「八島」の如き舊式戰艦と「山城」「伊勢」「日向」や「長門」「陸奥」の如き超弩級戰艦とを較べたようなものである。謠曲の如く形式の材料に於て缺くる所があり、その缺乏を補へばもはや全然謠曲ではなく他のものに化してしまふといふようなものではない。丁度謠曲と現今の西洋音樂とを比較するのは水雷艇と超弩級戰艦とを比較するよ

うなものである。それであるから平安朝音樂をして今日の進歩した教育と一致せしめることは決して困難な事業ではない。催馬樂や朗詠を作り易へることも容易く出來る。舞樂を支那式から日本式に變ずることも難なくなし得るのである。斯くすれば平安朝音樂は差當り今日の我邦の家庭音樂として廣く行ひ得るものである。諸君は實に我が國歌『君が代』は平安朝音樂を今日に移植し得た最も好例であることをよく知られるであらう。

斯樣に今日我邦の家庭音樂として適當なものがありながら何故に之れが廣く世に行はれないのであるかといふと、それは世の中の人が廣く之を知らないからである。平安朝音樂といへば宮中の奥深く隱れて、何だか勿體ないような難有いようなものであつて常人の取扱ふことの出來ないもののように考へて居る人が多いが、それは大なる誤りである。平安朝の音樂を神聖な神樂と混同して居るのである。今日は雅樂と呼んで居るが實は卑近な俗樂である、江戸時代の

俗謠と異なる所は唯それが敎育ある上流の人達に行はれたといふ丈けである。つまり世の中の人が平安朝音樂をよく知る機會が少ないから今日世の中に廣まらないのであつて甚だ殘念なことである。私は何とかして一日も早く之を廣く世に知らしめたいと考へて努力して居る次第である。本書が比較的に平安朝に詳しいのもやはりその主意があるからである。

私は斯樣に言つたところで、決して平安朝の音樂を以て將來の我國の家庭音樂として理想的のものであるとは申さない、西洋音樂の方が平安朝の音樂よりも凡てに於て進んで居ることは明らかであるが、前にも述べた通り西洋音樂が日本の國民性に同化するのには百年以上を要するから、私はそれ迄の世の人の苦しみを救ひたい爲めに苦心して居るのである。

今の世の中は隨分敎育も進んで居りながら譯の判らぬ人が存外多く、私が平安朝音樂を鼓吹したからといつて平安朝音樂の崇拜者であるかの如く思ひ、西

洋音樂が中々日本には行はれ難いと斷言したからといつて私が西洋音樂を斥けて日本音樂を主張するものだと非難をしたり、又謠曲の缺點を並べ立てたといつて謠曲耽溺者は大に侮辱でもされたように感じて私が謠曲を排斥したと一圖に思ひ込み躍起となつて反抗する者が多い。斯かる輩が我邦の知識階級の各所に逡巡して居ると思ふと、我國の國家の前途の氣遣はれる方が、家庭音樂の有無が心配になるよりもどれ程大であるか知れぬ。

第二章　日本音樂發達の概觀

〔一〕日本音樂の變遷。　先づ大體に於て次の四大期に分つことが出來る。

第一期――大和民族固有の原始音樂時代。

太古より日本紀元千百年代の始め（西紀第五世紀の半頃）に至る。

第二期——支那大陸より輸入の形式音樂時代。

日本紀元千百年代の始め（西紀第五世紀の中頃）（允恭・欽明天皇の頃）より日本紀元千八百年代の中頃（西紀第十二世紀の終頃）（平氏の滅亡・源氏の興起）に至る。之を次の二期に分つことが出來る。

前期——輸入音樂を模倣して居た時代。

日本紀元千六百年代（西紀第十世紀の末頃）（延喜・天暦の時代）に至る。

後期——輸入音樂が日本化されて來た時代。

一條天皇頃より以後。神樂の新制定や催馬樂・朗詠・今樣等の聲樂が起つた時代である。

要するに第二期の音樂の特質は音樂が文學の附屬とならないで

作曲上の形式を味はふといふ點にある。

第三期——鎖國的日本音樂の勃興時代。

日本紀元千八百年代（西紀第十三世の初頃）（鎌倉幕府時代）より日本紀元二千五百年代（西紀第十九世紀の中頃）（德川幕府の末頃）に至る。此間の音樂は鎖國の結果日本語の附屬物となり、卽ち音樂は文學の內容を發表する手段に過ぎなくなつてしまつた。尙ほ此時期を次の三期に分つことが出來る。

前期——過渡時代（暗黑時代、最低級時代）

之は鎌倉時代、特に北條氏執權時代である、音樂は全く形式を去つてしまつて、何等の敎育がなく、修養もなく、唯一介の卽興的劣等なる遊戲に過ぎない。その最も代表的なものを擧げると猿樂及び田樂である。

中期――向上時代（簡易形式時代）

之は足利室町時代である。武家が公卿に接近した結果一種の武家式簡易な形式が起つて來た。斯くして現はれて來た音樂が謠曲・能樂である。斯くして之れは武家階級の式樂と定められてしまつた。

後期――常識音樂時代（人情主義の時代）

江戸時代の町人、職人等を中心にして發達をした音樂であつて、常識から割り出した所の一種の形式を以て極めて巧妙に人情の微を唱ひ出した。その技工は實に驚嘆に値すべきも、又一方から見れば二箇條の缺點がある。一は日本語を離れては價値が非常に減ずることゝ、一は常識以上に何等の學術的根據がないから今日及び將來の高等なる教育を受けた人々に

向つては誠に物足らない藝術であることである。或人は此期の音樂を以て歌詞が卑猥であるといふことを主として攻撃するが、それは實際不都合なことであるには相違ないが實は重大な問題ではない。歌詞を改めて上品なものにすることは今日の敎育を以てして何でもないことである。現に今日絶えず改良されて行く。然し幾ら歌詞を改良した所で此期の音樂には根本に於て前記二箇條の不利な點があることを忘れてはならぬ。尤も此二箇條の缺點のある爲めに此期の音樂を排斥するといふ理由は少しもない。自分の子供の中に不幸にして低能兒があつても自分は直ちに之を殺すことを主張しない、必ず莫大なる勞力を拂つても多少の敎育をして、他人の子供の後を追はせてやりたいと思ふ。況してや滿更の低能ではなく

常識は頗る進歩して居るをや。

此期の音樂は大體に於て次の二つの時期に區分することが出來る。

後期の前半――關西中心時代（町人を主とした時代）

元祿時代であつて、大阪が中心になつて居る。代表的音樂は義太夫節である。

後期の後半――關東中心時代（職人を主とした時代）

文化文政時代であつて、江戸が中心になつて居る。代表的音樂は新內節・清元節である。

第四期――ヨーロッパ大陸音樂輸入時代

明治以後現今及び將來に渉る時代である。未だ輸入し模倣して居る許りで充分日本固有の精神とは融和して居ない。それ

は將來を俟つべきである。

日本音樂は大體に於て以上述べたような變遷をなして居るのであるが、又之をその行はれた階級を中心として見ると次のように見ることが出來る。但し第一期第二期等の區分は前に述べたものと同一である。

第一期の原始時代——上下平等。

第二期の形式時代——上流（公卿）中心の時代。

第三期の內容時代

前期の過渡時代——混亂時代。

中期の向上時代——中流（武家）中心の時代。

後期の常識時代——下流（町人職人）中心の時代。

第四期の歐風形式時代——目下は上中流階級中心であるが將來は上下平等なるべし。

但し茲で第三期に於て武家を中流とし、町人職人を下流としたのは當時の考へから分けた階級であつて、今日の考へから行けば商人とか實業家とか工業家とかを下流と見たのではなく、今日は敎育の有無を以て上下の階級を分つのが至當と考へる、第四期に於て上中下を分けたのはそのつもりである。穴勝ち職業を以て階級を分けるといふことは宜しくない。

日本音樂の大體の變遷は上に述べたようになつて居るが、之を纏めて一つの概表を作つて見た。卷頭に附けた表が卽ちそれである。此表を作つた動機は大正六年四月に　皇后陛下が畏くも東京盲學校へ行啓遊ばされた時、天覽に供すべく予が作製したのであるが、恐多くも御目に止まつて特に寫しを御持ち歸り遊ばされたことは光榮之に過ぎざることゝ感涙に咽んで居る。今此書を作るに當つて特に卷頭に之を掲げて之を紀念とすることゝした。

〔二〕第一期の音樂の概觀。

大和民族固有の樂器 ｛簡單な横笛・後世の神樂笛の祖。簡單な六絃琴・後世の和琴の祖。

我邦上世に行はれて居た樂器といふのはつまり大和民族固有の樂器であつて、その主要なるものは前記の如く極めて簡單な横笛と六絃の琴とである。その他例へば桶を伏せて叩いて拍子をとつたなどゝいふことがあるが、其等は殆んど樂器として言ふ程のものではない。

扨て其の簡單な横笛といふのは上世に「やまとぶえ」と呼ばれて、後に「和笛」といふ文字が當て嵌められて居る、後世になつてから神樂の中に用ひられて居る所の「神樂笛」といふものが此の「やまとぶえ」の遺制であると稱せられて居る。然し神樂笛が卽ち上世の和笛であるといふのではなく、神樂笛は上世の和笛が變化して出來たものであるに相違ない。後世の神樂笛（今も尙ほ神樂で用ひられる）と上世の和笛と違ふ要點は次の如くである。

一、後世の神樂は平安朝の中期に至つて支那の形式を參考し之れに日本の精神を加へて全く新たに制定した新藝術であつて上世の神樂とは全然別ものである（此說に就ては後に說明する）從つて之に使用される所の神樂笛はその形式用法に於て上世の和笛とは到底比較にはならない。上世の樂器は原始的、未開的のものである。之れが同一のものであるとは考へられない。

二、後世の神樂笛に用ひられて居る音律（後編に詳しく說明する）は支那の音階に基いて居る。從來の樂家は神樂の音律を以て支那の音律とは全く違つた我邦固有のものであると言つて居るが決してさうでない。音階に於ては多少異つて居るが、律算法は全然同一である。此の律算法は支那獨特の發明であつて、日本人は元來全く知らなかつたことである、後になつて支那音樂の輸入と共に初めて日本人が之を知つたのである。然るに神樂笛は此の律法に據つて居る。之から見れば上世の和笛と後世の神樂笛とが全く同

一であるとは考へられない。而かも上世の和笛が後世の神樂笛に變化する迄には可なりの形態上の變化があつたものと考へて差支ない。

斯樣に上世の和笛は今の神樂笛とは違つて居る。今の神樂笛のことは後に話す。然らば上世の和笛は如何樣なものであつたかといふにそれは判らない。今に何も殘つて居ないから知ることが出來ない。然し大體のことを推定して見ると兎も角一本の管の側面に數個の孔を穿つてあつて、今の横笛のようにして吹いたに相違ない。孔の數は後世の神樂笛（七孔）よりも少なかつたらしい。その調律は決して後世のような音階をなして居ない。極めて未開的な原始的なものであつたに相違ない。

次に上世の琴はどんなものであつたかといふに、之れは上世に「やまとごと」と呼ばれ、後になつて「和琴」といふ文字が當て嵌められた。今も和琴といふ樂器があつて、それが神樂や東遊や催馬樂の中に用ひられて居る。然し今用ひ

られて居る和琴は平安朝の中頃から現はれたものであつて、それが上世の「やまとごと」の變化したものであるには相違ないが、決して上世の「やまとごと」と同じものではない。その違つて居るといふ理由は次の三ヶ條ある。

一、前の和笛の場合と同じく、平安朝の中期以後の神樂や郢曲は上世のものとは全然違つた形式的のものであり、又頗る進歩したものである。それに用ひられる樂器が上世の未開的のものと同じ筈がない。

二、前の和笛の場合と同じく音律が全然上世と中世とは違つて居る。今用ひられて居る所の和琴の音階は全く支那の律算法に從ひ、又支那の音階に據つて居る（和琴の調子のことは後編に詳しく述べる）。然し上世の日本民族は斯かる音階や律法は全く知らなかつた。

三、今の和琴の形は頗る構造上に進歩して居て、到底未開的な原始的なものではない。（その形に就ては後編に圖を以て示す）。斯かる進歩した構造が上

世からあつたとは到底考へられない。而かも之れには有力な證據が擧げられる。今の和琴の形を見るに頗る朝鮮の琴卽ち新羅琴といふものに似て居る。尤も和琴は絃が六本で、新羅琴は十二本であるが、その形はよく似て居る。つまり後世改作するに至つて新羅琴を手本として造り變へたものに相違なからうと考へられる。

斯樣に上世の和琴は後世の和琴とは大に違つて居る　然らば上世の和琴はどんなものであつたかといふに、之れも和笛同樣一向に判らない。大方の推測では細長い板の上に絃六本を張つたに過ぎないらしい。上世の和琴が絃六本であつたといふことは本當らしい。古い記錄に弓六張を並べて彈いたといふことがあるが、之れは武器としての弓を六つ並べたことではなくて、恰かも弓を六つ並べたように並行に絃を六本張つたといふ意味に過ぎないものと思ふ。尤も弓六張を並べて彈いたといふ記錄は信用ある古記ではない。

それで上世の和琴の彈き方はどんな風であつたかと想像するに、今の和琴には「三」だの「四」だの「折」だの「摘」だのといふ種々の彈き方があるが、その中で最も異彩を放つて未開的な彈き方は「三」と「四」である。「三」といふのは先づ右手に爪を持つて六本の絃を向ふから手前へザラリと速く搔き鳴らしてそれを直ちに左手の指先きで絃を押さへてその音を止めてしまふから、少しも響きに餘裕がなくて、唯ガラ、、といふに過ぎない。所が六本の絃を五本の指で押さへるから一本丈けは指から離れて居て、後へ響がビンと殘る。三番目の絃丈けを離すからそれで此の彈き方を「三」といふのである。「四」といふのは爪で六絃を向ふから手前へ搔く代りに手前から向ふへ反對に搔いて鳴らし、直ちに左手指で押さへるがその時四番目の絃丈けを離してその餘音を響かせるのである。之等の彈き方は考へて見れば實に未開的原始的な奏法である。尤も今の和琴は絃の調子の合せ方が和聲法に從つてあるから斯かる亂暴な原始的な彈

き方をしても左程不愉快な音とは聞えないが、斯様な和聲が生じたのは支那音樂の輸入の結果である。そこで推測するに上世の琴なるものは六本の絃を張つて、いゝ加減な少しも調和しない調子にして置いて唯やたらに向ふから又は手前から此の六本の絃をガラ、、と引つ搔いて鳴らして居たのに相違ない。而かもそれへ加ふるに和笛といふのが調子もない笛を無性にピー〳〵と叫ばして居たものと思ふ。之れを以て一つ高天原に於ける天の岩窟の前の合奏なるものを想像して御覧なさい。幼稚園にも行かれない惡戲坊の一團が器物を片つ端からたゝき廻り、引き搔き廻して叫んで居る光景と何等異なつて居ないものと考へられる。

上古の音樂の種類
- 宗教の音樂——神樂
- 軍樂——久米歌・吉志舞等
- 情歌——歌謠

然らば上古にはどんな種類の音樂があつたかといふに、種々な種類のものがあつたが、孰れも皆聲樂ばかりであつて器樂といふものは一つもない。聲樂といふのは人間の聲で唱ふ音樂であつて、唯唱ふ許りか又は唱ひながら樂器を合せて行くのである。(此場合に聲に合せる樂器の用法を伴奏といふ、尤も伴奏といふ言葉は近頃用ひられる語であつて昔は伴奏といはないで附物といふ)。又器樂といふのは樂器丈けを彈いてその技工的奏法を聞かせるといふのが主であつて聲は少しも用ひないのである。所で日本の上世音樂には聲樂許りあつて器樂がない。然し「聲樂と器樂とを比較すると、聲樂の方が原始的であつて、器樂は世の中が多少進歩して來なければ獨立して發達するものではない。それ故原始人の間には聲樂のみが速く發達するのは當然である」といふように考へるのは間違ひである。それは多少發達した所の聲樂と器樂とを比較して見るといふと聲樂の進歩よりも器樂の進歩の方が多くの人智と技工とを要する。然し聲

樂にも原始的のものがあれば、器樂にも亦原始的未開的のものがある。野蠻人が器物を叩きながら無言で踊り廻はつて居るのが幾らもあるが、それは原始的器樂である。然らば原始狀態に於て主として聲樂が發達するか又は器樂が多く行はれるかといふことはその民族の特性に依ることゝ予は考へる。日本民族は實にその原始狀態に於て聲樂的民族であつたのである。後になつて支那から進步發達した所の形式的器樂が輸入されて日本民族も大に器樂の用法に熟練をしたのであるが、それにも係らず支那のように純器樂として發達することを得ないで、何時の間にか又々聲樂化して行つてしまつた。支那の雅樂が純器樂として日本に入り奈良朝や平安朝の初期には我邦上流社會を風靡した程の勢力があつたにも係らず平安朝の中期から之れが多少日本化して來ると催馬樂や朗咏や今樣の如く聲樂となつてしまつた。鎌倉時代から以後、足利、德川の時代の日本音樂が悉く皆聲樂であることはよく人の知る所である。尙は驚くべきことは

支那から琵琶が我邦に傳はつたのは純器樂としてゞあつた。遣唐使中第一の音樂家藤原貞敏が唐の琵琶大家廉承武より傳へ、蟬丸が逢坂の關に彈じ、源博雅がその妙技に達し、或は藤原師長公が熱田の社に彈じ、或は平經正が竹生島に奏して神の示現を蒙つたといふ祕曲は之れ皆純器樂である。然るに平安朝の滅亡と共に此の器樂は亡び失せて之に代ふるに純聲樂の平家琵琶となり、後に薩摩琵琶となり又筑前琵琶となつて實に琵琶は聲樂の伴奏樂器と化し去つてしまつた。飜つて祖國の支那を見れば琵琶は純器樂として益々發達し、明代以後は驚くべき技工的獨奏樂器として用ひられて居る。支那の古代には七絃琴といふものがあつた（そのことは後編に詳しく說明する）、周代や春秋戰國の頃盛行し、孔子は之を以て君子の樂であるとし、孔明は樓上に之を彈じて敵を走らしたといふが、その頃の七絃琴は聲樂の伴奏樂器であつた。然るにその後此の歌は亡び失せて今支那に傳はる七絃琴は殆んど純器樂である。日本では器樂が轉じて聲

樂に化し、支那では聲樂は化して器樂となる。兩者の音樂の間には根本的相違がある。此差違は啻に音樂のみでは無からう。皮想的觀者は東洋人とか黄色人種とかいふ所から日本人と支那人とを同一群團(グループ)に屬するもの丶如く見て居る。實に黄色なる日本人と黄色なる支那人との差は、黄色なる日本人と白色なるギリシア人との差よりも遙かに大である。(日本人とギリシア人とは音樂の根本精神が非常によく似て居ることは後に屢々説明する。然し兩者の樂器の種類、音階、作曲法、樂曲の種類、記法等は極めて古代から兩者全然違つて居て一點の類似も發見されないことは注意することを要する)。

斯樣に日本民族の原始的音樂は主として聲樂から發達して來たのであるが、之を大別して予は前表に示したやうに宗教に關した所の神樂其他輓歌等の式樂と、軍事に關した所の樂と、單に情に關した歌謠との三つに分けて見た。之等の各々に就てのことは詳しく後に述べる機會があるから今茲には唯大體の性質

丈けを申し述べるに止めて置かうと思ふ。

神樂は今も尙ほ神事に行はれて居るが、今の所謂神樂といはれて居るものに二種類ある。一は宮中賢所、伊勢神宮、其他の大社で行はれて居る極めて嚴肅なものであつて音樂を主とし（所々に舞があつて人長が之を舞ふ）て居る。之に反して他の一は鎭守の社等で行はれて俗に「里神樂」又は「お神樂」と呼ばれて居る、舞踊を主としたものであつて滑稽なものが多い。

神樂				
正神樂	貴族的	音樂的	形式的	嚴肅
里神樂	平民的	舞踊的	內容的	滑稽

（但し正神樂といふ名はない。唯「神樂」と呼んで居るのであるが、今里神樂と區別する爲めに假りに斯樣な名を附けたのである）。所で今宮中賢所や伊勢神宮などで行はれる所の正神樂を聞くと實に神聖な嚴肅な形式的なものであつて頗る進歩したる儀式を備へて居る、斯樣な形式的なものが原始的な古代から存

在しようとは考へられない。歷史を按じて見ても判るが實に之れは平安朝中期の新作である、卽ち當時新らたに制定された所のものであつて全く古代のものではない。里神樂の方はどうであるかといふに、その平民的なこと、舞踊的なこと、內容本位のこと、滑稽的なことに於て原始的な所はあるけれども、今日行はれて居る所の里神樂はその技工に於て又劇的仕組に於て決して原始的ではない。言ひ換へれば餘程劇的に過ぎて居る。予は嘗て「天の羽矢」といふ里神樂を見たことがあるが實に立派な一場の劇であつたので少なからず驚嘆したことがある（決してその藝術的價値に驚嘆したのではない、音樂史上の問題に就て驚いたのである）。我邦古代の神樂が決して斯かる進步した劇的のものでないことは明らかである。今一つ現時の里神樂に就て感ずることはそのやり方が頗る支那の元代の劇に似て居ることである。一體支那の元代雜劇が日本に入つて（平安朝の末頃に）鎌倉時代の田樂や猿樂の一部の起原をなして居る。今日の

里神樂は恐らく之等の田樂などの影響を受けて發達して來たものであらう。要するに今日の正神樂も里神樂も共に上古の原始的神樂とは違つて居る。尤も里神樂の方が正神樂よりも遙かに原始的なものに近いことは明らかである。そこで予は種々の方面の研究からして日本上古の原始的神樂の眞相を推測して見るに、少しも劇的な仕組みがなくて頗る平民的な舞踊本位な滑稽なものであつたに相違ない。之を具體的に一例をとつて申して見ると、通常神樂の起源は天の岩窟の前の樂舞から始まつたと稱せられて居るが、その神樂はどんな有樣であつたかと推測して見るのに、前にも述べたやうに極めて原始的な數種の樂器を一定の調子も音階もなく噪然と鳴らした中に所謂八百萬の神達が一種の叫聲を發し、その中に天鈿女命が頗る未開的な裝飾をなして一定の規則もなく儀式もなく何等の形式もなく唯滑稽を主として飛びはねたのである、之を見て八百萬の神達は笑ひくづれたといふに過ぎない。その光景を想像して見ると近頃の南

洋邊の土人の踊りの方が如何程進歩して居るか判らない。一體極めて神聖なるべき神前の音樂が何故に斯かる不眞面目な滑稽なものであつたかといふことに就ては重大なる解釋がある。それは我が原始的大和民族の神に對する考へが違つて居るからである。神は絶對のものであつて物質を超越した所の一つの形式(Form)であるといふ考へは元來日本人にはなかつたのであつてそれは外來の思想である。日本人の固有の考へでは神は最も完全なる人格を備へて居て實に我々の最も尊敬すべき首長である。それ故吾人は歴代の至尊を凡て神として之に仕へて居る。又國家に莫大なる功勞をなした大人格をも亦神として之を祭るのである。斯の出雲大社に祭つてある大國主命も亦我邦建國に功勞のあつた大人物である、それ故吾人はその精靈を神として奉仕するのである。此の思想は支那印度等と大に違ふ。斯く神に人格を認めると否とに依つて大に之に對する祭儀が異つて來る。外國の思想の如く神を以て凡ての人格を超越した絶對無限の

形式と考へるときは、人間社會に適用されて居た所の言語・動作・意味・内容は凡て神には適用されないことになる。唯適用されるものは藝術上の形式丈けに止まつて居る。斯く考へるとその人種の有する宗敎的音樂は純然たる形式的な者になつてしまふ。然るに原始的日本人は之に反し神を以て我々の中の最も偉大なる首長と考へて居るから吾々の言語動作意味内容はその儘移して以て神に適用し得るのである。茲に於て神に對する音樂は内容的のものとなる。而かも神の御怒を解くといふことは恰かも人間同士の間になすと同じように滑稽を以て御心を和げようとするのは幼稚なる思想を持つた原始人のやることゝして如何にも尤もな次第である。然るに後世に至り支那印度から別種の思想が我邦に入つて來て上流の知識階級を風靡したから、そこで上流社會では神樂の方法を一變して所謂今の正神樂を創始したのである。一方に於て此の外來思想の影響を受けなかつた所の下流社會に於て舊來の思想が保存され以て今日の里神樂とな

つたと考へるのが至當である。之れと同樣な關係が西洋にもあつた。古代ギリシア人の神に對する解釋が實に日本の原始人と似て居る。從つて古代ギリシアの神に對する音樂はその仕組みに於て日本の原始的神樂とよく似て居る。然るにローマに至り基督敎の勃興するや神に對する考へは全く一變してしまつた。そこでローマの宗敎音樂は實に形式的な（言語を全く超越した）ものと化してしまつた。第五六世紀のローマ法王グレゴリー一世の制定した所の聖咏（之をグレゴリアン・チャントといふ）と、我邦平安朝中期に新制された正神樂とを比較するとその類似の實に大なることに驚く程である。兩者共歌詞を常に長く引張つて之をゆり上げゆり下げして居る有樣は殆んど同一轍である。嘗て外國人にして始めて我が宮中の神樂を聞いた時にそのグレゴリア式聖咏と類似して居るのに驚いたといふ話を聞いたが、誠に尤もな次第である。

戰陣に用ひた歌舞卽ち軍樂も古くから種々あるが、その中最も名高いのは久

米歌と吉志舞である。前者は神武天皇大和東征の時三軍を鼓舞する爲めにお作りになつたもので頗る勇壯な舞が附いて居る、その舞を久米舞というて居る。又後者は神功皇后三韓征伐の御凱旋に際して安倍氏が舞ふたのである、久米舞の方は今も尙ほ毎年二月十一日の紀元節に宮中で行はれて居る。また吉志舞もその舞が殘つて居る。扨て今宮中に行はれる所の久米舞を見るに中々立派なものであつて到底原始的のものとは考へられない。嘗て我邦駐在の公使であつた一外國人が我邦來朝以前にヨーロッパで聞いて居た日本音樂といふのが斯の俗謠の「チョンキナ」とか「活惚」とかいふようなもの許りであつたから、日本音樂といふのは皆そんなもの許りであつてそれに所謂ゲイシャ、ガールの踊が附いたようなものだと想像して日本に來た所、折節紀元節に際して宮中へ招宴され、之れが日本古代音樂ですというて見せられたのが此の久米舞であつた。實にその雄大なること、舞踊作法の進步したこと、管絃樂の發達せること。歐

州の近世樂に匹敵し得るものなることを見て驚嘆したといふ話がある。現今の久米舞の中には原始的な要素が入つて居ない。卽ち

圖

（甲）神武天皇時代の武夫の服裝

（乙）今の久米舞

（丙）唐の舞「甘州」

一、樂器は凡て支那中世（隋唐時代）のものを用ひて居る。

二、樂曲の音律は支那の音階に從つて居る。

三、服裝は支那の式に從つて居て我邦上古の服裝とは全く違つて居る。第一圖甲は我邦上古武人の服裝、同圖乙は今の久米舞の服裝、同圖丙は唐の舞樂「甘州」の服裝である。此の三者を比較して見ると此のことはよく判る。

四、今の久米舞の舞ひ方、殊に手足の動かし方は唐の舞ひ方と全く同一である。

五、今の久米舞は殆んど形式ばかりであつて、日本民族固有の精神と相容れない。

之等の諸點から考へて今宮中に行はれて居る久米舞は決して上世のものが傳はつたのではなくて實に後世の新作であるといふことが言へる。實際史を按じて見るに久米舞は中世に全く絶滅して居たのを今から丁度百年前（西曆一八一八年）仁孝天皇の文政元年大嘗祭に古實を調べて再興されたものであるといふ。此の古實を調べるといふことが頗る怪しいものであつて、音樂の如き無形の藝

術に於ては一旦滅びたものを復活することは全く不可能のことである。如何に原始的に之を再興しようと思うても既にその頭の中には新らしい支那の音階と樂器と作法とが入つて居て之を取り去ることが全く出來ない。此の好例は支那音樂史中に屢々見られることである。然らば實際神武天皇が大和東征の際お作りになつたといふ久米舞は果して如何樣なものであつたであらうか、今殘つて居ないから正確なことは言へないが大體次のこと丈けは言へる。

一、歌は一定の音階がなく叫び出されたものである。當時の人には極めて愉快な感を與へたであらうが今の人が聞いたならば頗る不愉快な噪音であらう。

二、舞は極めて活潑に飛び跳ねたものである。當時の人には極めて美しく見えたであらうが今の人が見たらば不作法に野蠻に見えるであらう。

三、伴奏樂器は器物を打つて拍子をとつた外に他には何等の樂器も用ひなか

つたに相違なからう。

尤も吉志舞の方は久米舞よりは稍進歩して琴位は用ひたと思はれる。

又上古には非常に澤山の歌謠があつたことは古紀を見るとその例が澤山あるので判る。孰れも皆よく質實にその情を歌ひ出してある。それ等が後世の和歌（長歌や短歌）の基をなして居るのである。奈良朝以後の歌謠は五七の調とか七五の調とかいふやうな形式が定まつて來、特に短歌は五七五七七の三十一文字のものに限られるやうになつてしまつた。尤も上古でも斯樣な形式のものが多く見られる彼の素盞嗚尊が出雲國で櫛名田姫と婚し給はんとされた時

八雲たつ、出雲八重垣、妻ごめに
八重垣つくる、その八重垣を

と詠ませ給ふたのは三十一文字の短歌の祖として名高いものである。斯樣に大體五七又は七五の調を以て配列されるといふことは日本語の特質から來ること

上世の歌謠は凡て音樂である

であつて、純音樂の問題よりも寧ろ言語學上の問題である、斯樣に上古に於ても歌謠に多少の形式はあつたのであるが、元來その目的とする所は形式の發表ではなくて唯直接に情意の發表にあるのであるから、寧ろ歌調といふことは重きを置かれて居なかつたに相違ない。それが中世になつて藝術的教育の發達した結果として形式的に進步して來たのである。

上世の歌謠は凡て皆卽興的に歌つたものであつて、後世の短歌のように色紙や短册に之を書き記してから人に見せるなどゝいふことは上世には決してない。又豫め題を與へてからその題意を按じて歌を詠むなどゝいふことはない。つまり上世の歌謠の特性を擧げると

一、凡て歌つたもの卽ち聲樂である。

二、卽興的であつて題に付て考へたものでない。

三、歌調の形式には重きを置いてない。

四、樂器は殆んど用ひて居ない（稀には琴などを用ひることがある）。斯樣に歌謠は音樂的であつたものが中世になつてそれが形式的に發達して來るに及んで二途に分れて來た。その第一はどこ迄も之を音樂として取扱つて行かうとするのであつて純然たる聲樂となつてしまつた。それが中世の歌謠（催馬樂・今樣歌等）となつたのである。尙ほ他方の發達から生じた文學上の歌謠（長歌・短歌等）も此の第一の方面に採り入れられて所謂和歌の披講といふものが起つて來た。和歌の披講といふのは三十一文字の歌を一定の聲樂として歌ふ作法である（後編に詳しく說明する）。此の作法は宮中及び公卿の間に保存されて以て今日に及んだ。現時每年新春に際し陛下の御前に於て歌會の催されるのは卽ち三十一文字の和歌を純音樂として取扱つて居る遺制である。上世歌謠の第二の發達方向はそれが音樂を離れて文學として進んで來て五七調の長歌や三十一文字の短歌となり、人々は之を讀み又は見て樂しむといふ風になつてしまつた。

上世歌謠
- （音樂的）—催馬樂—朗詠—┐
- （文學的）
  - 短歌—┤—歌披講
  - 長歌—┘—今様

尙ほ此の外に上世の歌舞に就て言ふべきことは澤山ある。例へば上世の社交的舞踏卽ち歌垣又は躍歌（かがひ）（今の盆踊の如きもの）と中世の支那傳來の社交的舞踊たる踏歌との關係なども大なる問題である。上世の歌垣が恰かも南洋土人の踊の如きものであつたに反し、中世の踏歌は進步した藝術的の舞踊である。之等は詳しく述べれば種々面白い問題もあるが餘り專門的に走るのは此書の目的ではないから是位に止めて置かう。

玆に於て上世の音樂の大體の性質を表示して見ると次のようになる。

材料
- 和　聲——全くなし。
- 旋　律——音階の制なし。

上世音樂の性質
- 形式
  - 拍　子——原始的のものに富む。
  - 構造（作曲法）——全然なし。
- 內容
  - 材料——全く文學に支配さる。
  - 構造（劇的）——全くなし。

要するに全く原始的であつて且つ全く文學的であつたといふに歸着する。

（三）第二期前期の音樂の概觀。　之れは主として朝鮮や支那の音樂の輸入されて居た時代である。　神功皇后の三韓征伐以後朝鮮が日本に屬するようになつてから朝鮮の文明が續々として日本に入つて來た。　一體朝鮮の極めて古代は日本の古代と同じことで音樂なども全く原始的であつた。　所が支那は今から四千年以上も昔から大に開けて居て音樂なども頗る進歩して居た。　先づ樂器なども頗る進んだものが澤山あり、　加ふるに音階といふものが極めて古くから制定されて居た。　朝鮮は支那と陸地が接續して居る爲めに早くから進歩した支那の

音樂が輸入されて居て、兎も角も當時日本から見れば頗る進んで居たのである。そこで此の進歩した音樂が日本に入つて來て非常な影響を與へ、全く日本音樂の性質を一變してしまつたのである。初めの內は日本は朝鮮を手本にして學んで居たが、元來朝鮮の文明は支那の文明の摸倣である。そこで日本が多少朝鮮の文明に同化されて來ると、今度はその又先生である所の支那の文明を直接に手本とする必要が起つて來る。恰もよし恰度その時に佛敎渡來といふことになつて支那の文明が直接に續々として輸入されることになつた。茲に於て日本は實に大々的摸倣が初まつた。何でも斯でも矢鱈無性に摸倣を始めた。多數の留學生は幾多の困難を排して續々と支那に送られた。之れが第二期前期の有樣である。

樂器｛種類の多いこと。
　　　構造の進步せること。

當時外來音樂の優れたる點
- 奏法の優れたること。
- 形式
  - 要素
    - 和聲を備へて居る。
    - 音階が制定されて居る。
    - 拍子が藝術的に定められて居る。
  - 構造(作曲法を備へて居る。

先づ第一に當時日本へ入つて來た樂器の種類を擧げると初めは極めて多數に輸入された。

朝鮮固有の樂器
- 高麗笛—(横笛の一種)
- 新羅琴—(和琴に似て十二絃)

絃樂器
- 琴(きん)——七絃のもの(獨奏樂器)
- 箏(さう)——十三絃の「こと」
- 琵琶——古く印度から支那に入つた。

支那及び印度の樂器

- 管樂器
  - 横笛（龍笛ともいふ）
  - 篳篥（悲篥とも云ふ）
  - 笙（鳳笙ともいふ）
  - 簫――今は亡びて傳はらない。
  - 尺八――佛徒が之を傳へた。
- 打樂器
  - 鍾
  - 銅鈸
  - 鉦鼓
  - 太鼓
  - 鞨鼓
  - 鷄婁鼓 ｝舞樂に用ひられる。
  - 振鼓 ｝舞樂に用ひられる。

第二圖　傳來後直ちに亡びた樂器

（甲）七絃琴　（乙）箜篌　（丙）簫

第貳版

アッシリアの箜篌

西方亞細亞の樂器——箜篌(アッシリアの樂器か)

此外尚ほあるが他は皆直きに亡びてしまつた。箜篌の如きも今尚ほ奈良の正倉院に國寶として保存されて居るから名高いものであるがその用法等に就ては全く知る人が無くなつてしまつた。予頃日支那の音樂家に逢つた所箜篌の話が出たが支那では今やその名丈けあつて形の如何をも知る人がなく恰度予の手元にあつた正倉院所藏の箜篌の圖を見て初めて箜篌なるものゝ形を知つたといつて喜んで居た位である。

支那の樂器は箏でも琵琶でも笛でも笙でも獨奏の樂器として用ひられるが、又之等の樂器を組み合せて合奏を行ふこともある。當時日本へは主として此の合奏が傳はつて來た。之を管絃合奏或は略して管絃といふ。

唐樂の管絃合奏に用ひられる樂器
- 絃樂器——箏、琵琶。
- 管樂器——笙、篳篥、橫笛。

打樂器——太鼓、羯鼓、鉦鼓。

但し支那及び印度から傳はつた管絃合奏を左方の樂又は左樂といひ、朝鮮から傳はつた合奏卽ち高麗樂を右方の樂又は右樂といふ。右樂では合奏に笙を用ひない、又絃に新羅琴を加へ、笛に高麗笛を用ひるのである。之等の樂器を用ひて合奏をする方法に就ては後編に詳しく說明するから今茲に之を省く。

之等の樂器が形式的に頗る進步したものであるといふことは、先づ形式の要素たる和聲、旋律、拍子の三つに涉つてそれ〴〵完備して居ることで判る。

和聲——笙。

旋律——橫笛、篳篥。

拍子｛細分的——琵琶、箏。
　　｛統一的——太鼓、羯鼓等。

琵琶や箏などが旋律的に使用されるに至つたのは後世のことである。中世に於

ては之等は全く拍子樂器として用ひられて居る。之は合奏として用ひる時であるが獨奏として用ひる場合には絃樂器は多少之と異なつて居る。之等の詳しいことは後編で述べる。

樂器の本性が斯樣に進步して居る許りでなくその構造亦頗る進步して居る。例へば篳篥の如きは蘆莖を以て作つた舌があつて之れが振動をしてその振動が管の中の空氣に共鳴をするといふ仕掛けになつて居る。斯樣に舌を用ひるといふことは原始日本人の全く知らないことである。特に笙は頗る複雜な構造を持つて居る。先づ匏と名付ける所の空室があつて、その上に多くの管が竝立して居る。その管の下端には金屬製の簧が附いて居る。此の簧の振動が管の中の空氣を共鳴させて音を發するのであるが、茲に面白いことはその管の下端に近く側面に小さい穴があつて、その穴を指で塞げば音が出るし、之を塞がないと全く音が出ない。此の理窟は相當に難かしいことである。大體のことは說明出來る

が極めて精確な議論は今の學者でも未だ充分に研究されて居ない。斯樣に複雜な構造を備へて居る樂器が既に發明されて居たのである。その他箏にしてもそうで、日本の原始的の和琴は唯絃を張つてあるといふ丈けに過ぎないのであるが、支那から傳來した箏では下に共鳴箱(卽ち胴)を備へてある外、絃の製法、その張り方、柱の作り方其他に至る迄凡て學術的根據を持つて作られてある。殊に琵琶に至つては一層そのことが著しく感ぜられる。その構造製法が學術的であるといふことの外に、尙ほ一層學術的であるといふことは絃の長さを左手指を以て變へながら單獨の絃から多數の異つた音を出し得るといふことである。斯樣に左手指を以て絃を按じながら之を彈ずる場合にはその絃の音の高さ卽ち一秒間の振動囘數は絃の振動部分の長さに反比例する。此方法を利用すると少數の絃を用ひて多數の音を出すことが出來る。今日のように科學の進步した時勢から之を見るとそんなことは何でもないようであるが、上古に於ては實に之は

異常なる進歩である。餘程文明の度の高い人種でなければ此の方法を知らなかつたのである。實際上世に於て之が立派に行はれて居たのはエヂプトと印度地方と支那のみであつた。エヂプトのノフル(Nofre 又は Nefer)(第三圖)印度のビナ(琵琶の祖と稱せらる)支那の五絃琴等は

第三圖

エヂプトの樂器ノフル

その有名なる例である。中世に至つて初めて此種のものが多く現はれて來た。ビルマ、安南、シャム、ペルシア、ローマ、ガリア、アラビア等に澤山の例がある。その中で歐洲に於て有名なものは今のヴァイオリンの先祖なるレバブ(Rebab)等の種類、又マンドリン、ギター等の先祖なるリューテ(Lute)等の種類である。古代ギリシアですらも此方法は知らなかつたのであつて、ピタゴ

ラス等の學者がエヂプトの音樂を研究して之れをギリシアに輸入してから、斯の名高い一絃琴(Monochord)となつて此方法が用ひられたのである。日本に於ても亦その通りで、此の科學的方法は古來の日本民族は全然知らないことであつたのを、此時に始めて支那から之を學んだのである。その他打樂器にしてもさうであつて、古來日本人は拍子を打つ樂器を用ひて居たのであるが(例へば天の岩窟の前で桶を伏せて之を敲いた等の如し)それは全く原始的であつてその音の性質に就て少しも學術的に研究されて居ない、唯自然物を打つといふに過ぎないのである。然るに支那に於ては種々の打音の音色や性質とその物體の物理的性質との間の關係がよく吟味されて居て打樂器としては革の種類が最も優れた音色を與へるといふことを知つて、そこで鼓や太鼓の種類が種々の形に於て發明された。これが當時日本へ輸入された所の打樂器である。

斯樣に當時支那から我邦へ傳はつた所の樂器は實に科學的に進步したもので

樂器の美術的なること

禮儀作法を重んずること

あつて、此點に於て到底日本古代のものはその足元にも及ばない。それ許りでなく日本古代の原始的樂器は多少の裝飾はあつたとしても、決してその形態に於て美術的でない。例へば全形が調和がとれて居ないとか、各部の對照がよくないとか、兎も角一つ纏まつて美術品として見る價値が全くない（今の和琴や和笛は後世のものであることは前にも述べた通りである）。然るに當時（殊に隋唐の時代）の支那の樂器は孰れも實に見事なる美術品である。その形といひ色の配合といひ今日の樂器も遠く及ばない。平安朝の樂琵琶と今日の筑前琵琶や薩摩琵琶とを比較して見ると、一見した許りでも美人と醜女、鶴と鷺鳥程の相違があることとが判る。又平安朝の樂箏と今の山田流の箏とを比較して見ても同じことである。從つてその奏法の儀式的であつて、禮儀に重きを置き、進退作法の藝術的であることは原始的人民の全く思ひもよらなかつたことであつたに相違ない。要するに如何なる點より見ても、當時支那から傳來した所の樂器は原

始的日本人から見て全く高嶺の花で、客易には折り採ることの出來ない性質のものであつたのである。辛うじて之を折り採ることの出來た人は日本人中最高の教育を受け最も新知識に富み最も器用であつた極く少數の上流人士に限られて居たのである。

篳篥の亡びた理由

（前に述べた篳篥（第二圖丙）が此當時我邦へ傳來したのに何故此樂器は全く我邦で用ひられずに亡びてしまつたかといふに、それは支那の樂器ではなくて、全く東洋を離れたアジア西部の樂器である爲めに、全然その用法が東洋音樂に調和しない。つまり東洋式合奏の中には全く容れられないものである。

七絃琴の亡びた理由

當時我國へ傳來した音樂は東洋式合奏である。此の合奏の中に入り得ないものはその樂器が如何に美術的でも存續し得なかつた。支那の七絃琴すら支那固有のものであつて之れが一時我邦の上流人士の一部に弄ばれたにも係らず直ちに亡びて後を絕つてしまつたのである。況して篳篥の如き初めから全然

調和しない外物（foreigner, stranger）は到底行はれないのである、言ひ換へれば之れが行はれ得る程の餘裕は當時の日本人には無かつた。丁度今日の大部分の學生が初等數學の中にある所の普通幾何學は初等數學の大切なる一部として一生懸命に之を勉強するが、之れと全く調和しない非ユークリッド幾何學は餘程學力に餘裕があるか又は何か特別な必要がなければ勉強しないと同じことである。

合奏に於ては各員の力が同列迄揃はなければ演奏出來ないから各自互に勵まし合つて勉強するから技術は益々進み、又その音樂が後世に殘つて行く。然るに獨奏に於ては各自の勝手な力に依つて行はれるのであるから、時に天才が出て來れば進歩するが、さうでないと容赦なく退歩して行く。それ故獨奏樂器をしていゝ進歩せしめようとすれば社會の之に對する後援が必要である。その後援力によつて初めて天才が續出するのである。然るに從來の我邦のよう

祕傳の馬鹿氣たものなる例

直接口授の必要

に獨奏樂器に於ては秘曲とか秘傳とかいふつまらぬものを多く作つて、一子相傳などといつて之を廣く人に傳へることを惜しんで居るようでは忽ちにして滅びてしまふのは理の當然である。平安朝の音樂が合奏を除いてその大部が滅びてしまつたのは皆此の理によるのである。(中には後世になつてから復活させたものもある)。實際祕傳なるものゝ實に馬鹿氣たものであるといふことの一例は、朗詠の『春過』の中に『鄭大尉』といふ句があるが之を歌ふときには朗詠は長く聲を引張るものであるから「テイタイー」と聞えてしまふ。そこで「テイタイ、イ」といふようにイの聲の中途を明瞭に切つて發音せよといふ丈けが祕傳となつて居る。こんなことは子供でもすぐ判ることとなのである。然し又中には實際直接口授を必要とする所が音樂には澤山ある。それ故口授と祕傳とを混同してはならぬ。」

上に述べたように當時外國より輸入の樂器は當時我邦の文明程度とは全く段

違ひのものであつた。それ許りでなくその音樂の作曲法が之れ亦到底比較にもならない程進歩したものであつた。先づ第一に科學的の音階(musical scale)といふものを備へて居た。情けないが上世の日本民族は科學的どころか殆んど一定の形を備へた所の音階すら之を持つて居なかつたのである。音階のことは次章に於て詳しく述べるから今は詳說することは避けるが、要するに音階を作り上げるのには二つの要素が必要である。一つは感情の發動に依るのであつて、歌ふ際に聲音が昇降して以て旋律なるものを生ずるのは此の働きに依るのである。然し此の働き丈けでは餘り原始的であつて藝術的ではない。宛かも實に好人物でも粗野で禮儀を知らないのと同じことである。斯かる狀態にある旋律を原始的旋律といふ。茲に於て尙は一つの要素が必要になつて來る。それは音が昇降するのに一定の藝術的規範を設けるのである。所が此の規範といふのは音が調和するか否かといふ心理的の働きに依るのである。然るに此の音の調和といふ

ことは元來純然たる理性的、科學的の問題である。

音の昇降を起す動機——感情的——原始的旋律——┐
此の昇降を藝術的に制する規範——理性的——音の調和——┴——音階

斯樣に音階を作るのには理性的の要素が必要である。從つて理性的に速く進歩發達した所の國民が速かに之を發見使用するのである。之に依つて當時支那が早く斯かる進歩した音階を所有して居たことは當然のことである。

支那の音階の組織及びそれが日本に入つてから取扱はれた狀態などに就ては、種々特種の問題が多いからその說明は萬事次章に讓つて置くが、要するに音階の各音は悉く一定の物理學的方法で算出されたものである。斯樣な理性的な音階を理解して使用し得るには餘程科學的の準備が必要である。そのことが當時の日本人にとつては困難な仕事であつたに相違ない。此點から言つても當時輸入の支那音樂を理解して取扱ふことの出來た日本人は最高の敎育を受けた最上

階級の子弟に限られて居たことが判る。

斯樣に旋律が凡て科學的の音階に據つて居るといふことの外に、當時輸入の支那音樂は凡て和聲卽ち音の調和といふことが用ひられて居る。形式の三要素の中で和聲といふ要素は全く理性的、科學的のものであるといふことは既に前章〔三〕に於て詳しく述べたが、斯かる理性的、科學的のものが當時の支那に於て既に發達して居たことは之れ亦面白いことである。今日歐羅巴の音樂は和聲を備へて居る。而かもその和聲の使用法に就ては和聲學といふ學問があつて之を規定して居る。その規定の大綱を見ると次の二つの事柄に基づいて居る。先づ第一に音の組合せを二種類に分ける。一は多くの音が互によく調和して滑らかな愉快な感じを與へるような組合せ方であつて、之を協和音といひ、一つは多くの音が調和しないで粗雜な不快な感じを與へるような組合せ方であつて、之を不協和音といふ。次に不協和音の解決といふ問題が起る。音樂を奏する時

に不協和音許り續くと不愉快でたまらない。そこで不協和音が起つたならば之に續くに協和音を以てするのである。さうすると不快の後に愉快が出て來て一層氣持ちがよい。又樂曲の終りには不協和音の儘で終つてしまつては氣持ちがわるい、何となく物足りない不安な感じがする。そこで不協和音の次に極めてよく落付いた協和音を以て曲を終るやうにすれば誠に心が落ち付いて安心する。かくしてその曲の變化を出す爲めに協和不協和を巧みに組合はせて作曲するのである。初めから終りまで協和音許り用ひ、始終好い音許りして居るのでは一向その好い音が引き立つて來ない。それよりも中にチヨイ〳〵不快な不協和音を混じて用ひるとその好い調和音が一層目醒しく引き立つて來るのである。恰かも演劇と同じことである。初めから終り迄善人許り居て平和な家庭しかなければ平凡で芝居にはならない。やはり善人の外に惡人が居て、時々惡人が勢力を得て善人を虐げ、家庭に波瀾が起つて實に氣の毒だ可哀想だといふ同情心が出

で來るので芝居になるのである。音樂の中に不協和音を用ひるのも之れと同樣である。然し惡人が益々榮え善人は慘酷な目に遇つてそれで終りになつたのでは誠に物足りない、不愉快である。さういふ芝居は決して一般の人に喜ばれない。普通は皆最後に惡人が滅び善人が榮えてそれで終りになる。そこで觀者もヤレ〳〵と安心し心が落付くのである。所謂音樂に於ける不協和音の解決といふのは之れと同じことである。此の二つの事柄が和聲法の基礎である。今日の西洋音樂もさうであるが、中世の支那音樂も全く此の二大原則を基礎として居る。試みに笙の和聲法を見るに、後に詳しく述べるが、笙は十七本の管があつて、その中で二本は裝飾で實際音が出ない、音の出るのは十五本丈けである。その十五本の中通常は常に六つ宛の音を組み合はせて和聲を作る。その和聲の種類は十一種類あるが、その中の五種類は之を聞いて確かに滑らかな快感を與へるから之を協和音と考ふべきものである。之に反して他の六種類は粗雜な不快

な感じを與へるから明かに不協和音である。而かも樂曲の中に決して不協和音の儘で終るといふことはなく、必ず協和音が之に續いて居て卽ち不協和音の解決が行はれて居る。而かもそのやり方が全く今日の西洋音樂の和聲法のやり方と原理に於て一致して居る。唯西洋音樂の和聲法と支那音樂の和聲法と違ふ所は協和音として採用して居る所の音の組み合せ方が違ふ丈けである。此の事に就ては第四章に於て詳しく述べるから今茲に省いて置く。要するに當時輸入された支那音樂の和聲法は充分なる科學的根據を持つたものであつて、之れ亦當時の日本人が之を學ぶのに頗る困難を覺えた事柄であつたに相違ない。

次に拍子はどうであつたかといふに、前款にも述べた通り從前の日本人は極めて原始的な拍子しか持つて居なかつた。原始的の拍子といふのは次の二種類ある。

一 歌詞の文學上のリヅムより來るもの。

原始的拍子（身體の生理的運動のリヅムから來るもの。

此の二の生理的運動のリヅムから來る原始的拍子は二拍子しかない。二拍子というのは强弱强弱……というように二つ宛の拍子が絶えず繰り返へされて行くのである。人の步行の時の足の拍子でも、心臟の鼓動でも、肺の呼吸でも、步く時ステッキを振る拍子でも皆之れである。原始的音樂の半分は皆之れから起つて居るのである。然るに拍子というものが特別に科學的に組織されることになると次の三種類が起つて來る。

（一）二拍子（原始形より來る）
- 二拍子　强弱
- 四拍子　强弱　中弱
- 六拍子　强弱　中弱　中弱

三拍子　强弱弱

（二）三拍子（前者の對比形（コントラスト））
- 六拍子　強弱弱　中弱弱
- 九拍子　強弱弱　中弱弱　中弱弱

（三）前二者の組合せ
- 五拍子　強　弱　中弱弱
- 七拍子　強　弱　中　弱　中弱弱（一例）

（此事に就ては詳しくは予の『音樂通論』上卷第一三七頁を見られよ）。

當時我邦に傳はつた所の支那音樂は之等の凡ての拍子を皆備へては居ない。之を大體に於て區分すると次の三種類になる。

（一）二拍子の種類
- 四拍子
- 八拍子

（二）二拍子と四拍子との組合せ（三拍子に類す）——只拍子
- 只四拍子
- 只八拍子

（三）普通の拍子を殊更に變形したもの——夜多羅拍子

此外に未だ數種あるが孰れも此三種の中の何れかに入るものである。尙ほ孰れも早拍子と延拍子との二種に分れて居る。詳しいことは後編に於て述べる。要するに當時の支那音樂の拍子は全く科學的に作られて居る。

斯樣に形式の要素(拍子・旋律・和聲)が悉く原始形を超脫して實に見事なる科學的基礎の上に作られて居る許りでなく、之等の原素を以て作り上げられた所の樂曲の構造卽ち作曲法が亦實に立派な理性的組織を備へて居る。作曲法のことを詳しく述べることは非常に困難である。西洋音樂には作曲法(Kompositionlehre)といふ一科の學問がある。可なり複雜なものであつて全く專門的の事柄に屬するから此書の如き通俗的書籍に於ては之を說明するのは無理である。殊に支那音樂に就ては未だ作曲法といつて說明されたものはないから、今玆に之を簡單に述べることは益々以て困難である。然し支那音樂の如き形式的のものにあつてはその作曲法といふことが極めて大切なことであつて、當時の日本樂

樂想　一部形式　二部形式

には全然作曲法といふものがなかつた。所へ支那音樂が輸入されて來て所謂作曲法といふものが入つて來た爲めに初めて日本音樂にも作曲法といふことが問題になつて來たのである。斯樣に大切なものであるから、今茲に唯支那音樂には作曲をするに一種の型があつたといふこと丈けを申して置くに止めよう(『音樂通論』上卷第二二六頁參照)。

先づ一つの樂曲を作るのにはその曲を作らうとする一つの思想が心の中に起つて來て、その思想を音の配合を以て發表するのが曲となるのである。斯樣に一つの曲を作るのに先づ動機となつて心の中に起つて來た思想を音樂の上から見て之を樂想(musical thought)といふ。一つの小さな曲に於ては始めから終迄一つの樂想を以て貫ぬいて行くやり方を一部形式といひ、二つの樂想を互に對比的に竝べて作るやり方を二部形式といふ。二部形式の方が思想の上に變化といふことが現はれて來るから遙かに進歩した又面白い作曲が出來る。然し又一

方から言ふと二部形式はそれ丈け作りにくゝ良い曲が出來ることは少ない。何故かといふと一つの思想から他の思想に轉じて置いてその儘で終るのであるから一貫した目的といふものがない。丁度演說をする時に中途から他に議論が轉じてしまつたやうなものである。それ故此の種の作曲をやる時には前後の思想の關係をよく硏究して置かなければならない。當時我邦へ輸入された唐樂の『五常樂』の如きは二部形式の一例と見ることが出來る。

所が二つの樂想を對照的に用ひるにしても、先づ第一の思想を初めに、次に第二の思想に轉じ、終りに又第一の思想に歸つて結ぶといふようにすると非常に變化が出て來て而かも目的が一貫して居るから最も形式上進歩した方法である。議論や演說をするのにも此の方法が最も宜しいといふことは誰れもよく知る所である。作曲法に於てもやはり同じことである。此の作曲の形式を三部形式といふ。但し第一句と第三句とは全然同一の旋律の繰り返しであることもあ

り、或は又同じ樂想でもその旋律が違つて居ることもある。例へば第三句は第一句を簡單に直したものであるなどゝいふ場合が最も普通である。西洋の近世のロンド(Rondo)などゝいふ作曲形式は之れに屬して居る。第一句と第三句とを全く同一にすることは極めて小さな曲に丈けしか用ひられないのが普通であつて、近世の西洋音樂では此方法は小曲にしか用ひられて居ない。然し中世の支那音樂には大部分は此の方法に依つて居る。その工合は丁度西洋の進行曲(マーチ)(March)や舞踏曲のようになつて居る。進行曲などでは多くは第三句は全く第一句と同じものを繰り返へすのであつて、第二句は全く違つた全然對比的(コントラスト)のものである(進行曲では此の第二句の部分をトリオTrioと呼んで居る)。

三部形式
- 第一部——第一樂想……起部
- 第二部——第二樂想……轉部
- 第三部——第一樂想……結部

第四圖

越天樂の形式

起部及結部

承部

轉部

Fine.

D.C.

例。唐樂『越天樂』(早四拍子)(第四圖)

第一部(起部)....初めの八拍子(卽ち太鼓拍子八つ)

第二部(轉部)....次の四拍子(卽ち太鼓拍子四つ)

(此部を喚頭部といふ)

第三部(結部)....第一部と全く同じ。

尚ほ形式のことに就ては種々申述べたいこともあるが、唯口先き丈けでは到底述べ盡し得られない、どうしても實地その曲を演奏して之を聞いた上でなければその作り方を見ることが出來ない。又實際曲を聞いた上で之を分解研究してその形式を檢するのでなければ實地の上に何んにもならないことである。此のことは作曲法を研究する人の最も心掛けなければならない事柄である、斯樣な理であるから今此の講話に就ては甚だ物足らないけれども唯上記の説明丈けに止めて置く。

尚ほ作曲法の上には數個の小曲を組み合はせて一つの纏まつた大曲を作るといふことがある。丁度多くの小戰爭が集まつて一つの大戰爭になるのと同樣で例へば日露戰爭といふ大作戰が、遼陽戰、沙河戰、旅順戰、奉天戰などの多くの小作戰の統一的集合から成つて居るのと同じことである。斯樣に多くの小作戰が集まつて一の大作戰になるといふことゝ、多くの小作曲を組合はせて一

つの大作曲となすといふことは技術に於て同一の方法に屬して居る。西洋に於て斯様な大作曲を起すに至つたのは第十七世紀の頃である。當時數種の舞踏曲を組み合はせて一つの大曲を作つた。之れを組曲(Suite)と呼んで居る。

組曲の一例
第一章　舞踏曲アルマンド(Allemande)(四拍子、活潑)
第二章　同　クラント(Courant)(三拍子、緩徐)
第三章　同　サラバンド(Saraband)(三拍子、徐)
第四章　同　ジーグ(Gigue)(六拍子、活潑)

之れは別段樂想の上に論理的の連絡がある譯ではなく、唯速いのや遲いのを適宜に組み合はせると曲に變化が出來て面白いといふ感情の上から丈けである。それ故斯かる大曲の方法はフランスやイタリーの如き感情的人民の間にでも發達して居る。又日本の近世音樂にも屢々見受けることである。然しチユートン人種の如き理性的國民では之れを單に感情の上から許りで連結するといふに止

まらないで、その各小作曲の間に一種の論理的の關係を作つて之を結び付けようと試みるに至るのは理の當然である。斯くして現はれて來た、極めて理性的に進步した形式がソナタ(Sonata)又はシンフォニー(Symphony)などゝいふ形式である。之等の形式を詳說することは此書の範圍に於ては少し無理でもあり、又必要なことでもないから今は省いて置く。詳しくは予の『音樂通論』上卷を見られよ。

前條に於ても述べた通り支那人はチユートン人と同じく理性的である。從つて斯樣な論理的に結び付けられた所の大作曲を要求するに至るのは理の當然である。玆に於て現はれ來つたのが所謂序破急の形式である。卽ち舞樂に於ては序と破と急との三部分から成り立つて居るものが大曲中に澤山ある。

舞樂形式〔第一章——序。
　　　　〔第二章——破。

（第三章――急。

例。舞樂『太平樂』｛第一章――道行……『朝小子』
第二章――破……『武昌樂』
第三章――急……『合歡鹽』

但し序といふのは極めて大間な太鼓の拍子がある丈けで細かい拍子が全くなく破はその拍子を追々細分して行くのであつて（破といふ名は之から來る）、急は全く細分された拍子を以て速く行ふのである。斯様に粗から密に追々引き入れて行くといふことは感情の上から來たものでなくて、全く舞樂を行ふに當つての論理的の結果である。言ひ換へれば序破急は西洋の組曲の如く感じの上から來たものでなくて、全く理性的の問題である。何故に之れがソナタやシンフォニーの如く完全なる論理的の思想から來て居ないで唯拍子の上にのみ現はれて來たかといふに、之れには次の二つの理由がある。卽ち

(一)ソナタやシンフォニーは思想上の作曲であつて、舞樂は舞踊上の作曲であるから後者の主要なる問題は拍子を如何にして取扱ふかといふことになるのである。

(二)全く時勢が違つて居る。ソナタやシンフォニーは第十八世紀の末に初めて起り、之が完成されたのは第十九世紀初のベートーフェンに至つてゞある。然るに舞樂の形式は今から約一千五百年の昔にある。支那人なればこそ斯樣な進歩した形式を生じ得たのである。當時世界の如何なる部分にも之に匹敵する論理的作曲の無かつたことは記憶しなければならぬ。

要するに當時支那から我國へ傳はつた舞樂は、形式の上から見て、樂器も、音階も、拍子も、作曲法も凡て實に驚くべき進歩發達して居たものであつたといふことは上記の説明に依つて略ぼ推察されたことであらうと思ふ。尤も當時の音樂に就て詳しいことは凡て後編に讓つて置く。

斯樣な譯で當時之を傳ひ受けた日本人はその形式の完備せる、組織整然たるに驚いてしまつて、如何にすれば之れを模倣し得るかといふこと許りに苦心をして居たのであつて、之を改良發達させるとか、日本音樂に應用して見るとか從來の日本音樂と傳來の支那音樂とを調和融合させて見るとかいふような餘裕は全然なかつたのである。從つて奈良朝の初めから平安朝の初期に於ける我邦貴族の音樂は純然たる支那の模倣であつた。舞樂の如きも全くさうである。支那風の衣裝を着けて兩手を前で組み合はせ、兩足を少し開いて突つ立つた形や、足を開くときには必ず足先きを前へ出して爪先きで一寸床を打つてから之を摺つて披くなどは全く支那人の癖である。實に支那人その儘の癖である。その身體の動作の中に一點も日本人の優美な動作は見られない。(今は大分變化して日本式になつたもの もある)。此の點が次期の東遊や大和舞と大に違ふ所である。

此の期の說明を終るに當つて一言すべきことがある。前にも屢々述べた通り支那の輸入音樂は全く形式音樂であつて、その形式は如何なる點から見ても實に優れたものであつた。然しその內容はどうであるかといふに、元來內容には重きを置いて居ないけれども、やはり多少の內容といふものがある。殊に支那樂(唐樂)よりも印度樂(林邑樂)の方に內容を主にしたものがある。例へば林邑樂の『拔頭』では、自分の親が獅子に食はれて死んだのをその子が敵打ちに出て遂にその獅子を打ち止めて喜ぶといふ筋である(此曲には別の解釋もある)。又同じく林邑樂の『胡飮酒(コンツユ)』では、蠻人の酋長が土人を集めて酒宴を開いて居る中に酋長が酒に醉つて滑稽に踊り出すといふ筋である。斯樣に幾分か劇的の內容を持つたものもある。然し當時日本に傳來した唐樂は何處迄も形式を主にしたものであつて決して內容を目的としたものではない。又例へ內容を目的にして居てもその表はし方が純然たる形式の手續を取つて居る。決して所謂ザックバ

ランに内容を發表しては居ない。兩者の關係は丁度道德と法律のようなものである。兎に角中世の支那音樂では內容が形式の陰に隱れて居る。支那で內容を表向きにしてやり出したのは元から以後であつて、その頃から劇が支那に發達して來たのである。此點から言ふと日本の方は何時でも內容を眞向に向き出すといふやり方をする。そこで中世の支那音樂は非常に內容が貧弱であるように見られるのである。然し內容の點に於ては日本音樂よりも進んで居るとは決して思はれない。日本人の心の働きは支那人よりも遙かに劇的要素に富んで居ることは明らかである。

〔四〕 第二期後期の音樂の槪觀　此期に於ては前期に於て支那から盛んに輸入された音樂が漸くにして日本化し、日本人の國民性に融和されて來た。斯の菅原道眞が遣唐使に任命されたけれども遂に出發することが出來なかつたといふことがあるが、それは平安朝の中頃に至つて支那では唐の末の代となり、

國內大に亂れて我邦から留學生を送つても仕方がなかつたからである。斯樣にして一時留學生を送ることは見合はされてしまつた。その中に平安朝の末になつて日本の方も亂れて來たから遂に日本から支那へ留學生を送ることは平安朝中頃以來全く絕えてしまつたのである。そこで公けに支那の文明の直接流入は一時絕えたことになる。今迄は何しろ唯一生懸命になつて支那の音樂を模倣して居たのであるけれども、その模倣も旣に數百年を續いては餘程その精神が了解されて來たに相違ない。それ故此の時期に至つては支那からの輸入音樂ももはや表面的の模倣丈けではなく幾分かその眞髓にも達し得るようになつて來たのである。そこで我邦からも支那式の音樂を作曲し得るようになつて來た位である。例へば名高い源博雅（博雅三位）といふ人が出て唐樂を模して『長慶子』の如き立派な作曲が現はれるに至つた。

斯樣な事情にあるのであるから勢ひ日本化した新らしい音樂が現はれ出ざる

を得なかつた。卽ち此の時期には如何なる狀態であつたかといふに、先づ第一に樂器の改良と、次に樂曲の新傾向卽ち聲樂の勃興とである。

樂器の改良
（一）支那樂器の用法を少し變化する。
（二）日本古來の樂器を支那樂器を手本として改良する。
（三）斯樣にして改良した日本樂器と支那樂器と混じて用ひる。

第一の支那樂器用法を多少變化したといふことの最も著しい例は次の如し。

（一）笙の如き和聲を出す樂器に就ては、日本人には和聲といふものが適しないといふことを前に述べたが、之れが唐の輸入樂を其儘奏する場合には、それが全く支那式であるといふ所から、やはり支那の儘に和聲を以て奏して居るのであるが、新らしく日本式の聲樂が起つて來て、之れに伴奏を附けるといふ場合には必ずしも支那式にやつて行かなくてはならぬといふことはない。既に支那式に用ひなくてもよいとなれば、日本人は必ずや之を日本式に

用ひようとするに相違ない。玆に於て笛の如き和聲樂器は全然之を捨て去るか或はその用法を改めて之を日本式にしてしまふか孰れかに相違ない。鎌倉時代以後の人は笙を全然捨て去つてしまつたのであるが、平安朝の公卿樣達は笙を捨てずに唯その用法を日本式に改めて之を用ひた。何故に平安朝の公卿樣は笙を捨てなかつたかといふに、その形が實に優美であること、その音色が高尙で品位あること、篳篥や横笛の旋律がグラ〳〵して不確實である中に立つて笙は常に確かりした調子を與へて居るから三管の調和を指導して行く働きを持て居ること、殊に此の第三理由が最も重大なものである。つまり平安朝の公卿樣は前にも述べた通り相當の敎育があり、音樂に對する特殊の修養があるから、斯樣な三管の調和とか音色の組合はせとかいふような形式的の問題を主眼として居たからである。そこで公卿樣は此の和聲を捨てゝ笙の用法を如何樣に變化したかといふに、前にも述べた通り前期に於て輸入さ

れた所の支那音樂に於ける笙の用法は通常左手指四本、右手指二本を用ひて常に六本（時には五本又は四本のことがある）の管を押へて六個の音が同時に組合はされて和聲を出して居るのである。それ故可なり複雜な和聲である。然るに此期に於て起つた所の日本式聲樂たる催馬樂（さいばら）や朗詠（らうえい）で伴奏に笙を用ひるときには左又は右手の指一本丈けで唯一つの音を出して丁度一本の笛を吹くやうにするか、又は指二本を用ひて互ひに八度音程（卽ち甲（カン）と乙（オツ））になつて居る二音丈けを同時に出して行くのである。斯くして全然和聲といふものは捨て去られてしまつたのである。此の事は一體進歩であるか退歩であるか、改良であるか改惡であるかといふに之れには各方面の見方がある

（イ）音樂の構造及び用法の上から見て……非常な退歩、改惡である。笙といふ樂器は元來和聲を出す爲めに作られたものであつて、その用法も最も之に適して居る。然るに之を一本づつ鳴らして行くといふのは如何に

も不器用な馬鹿〳〵しいことである。恰かもオルガンを奏するのに一本指で鍵を一つ宛押し鳴らして行くのと同樣である。

（ロ）作曲の形式の上から見て……形式の三要素の一たる和聲が失はれてしまふといふことは決して完備した形式を生ずるといふことから見て善いことではない。卽ち不完全な形式となるのであるから此事は寧ろ改惡、退步である。

（ハ）表情の上から見て……和聲は通常他の形式要素殊に旋律の自由を束縛することが非常に多い。それ故和聲を捨て去つてしまふと旋律が餘程自由になつて來て、堅苦しい音階に束縛されない。斯くして音樂に一種の味はひが現はれて來る。此の點は改良進步とも見られるが、然し又一方から言へば必ずしも旋律は自由にしないでも特種な表情能力は發達し得られる。現に西洋音樂には和聲に束縛されつゝ偉大なる作曲は幾らもあ

る。それ故此の點に就ては改良とも改惡とも斷言出來ない。唯斯くした爲めに西洋音樂とは全く違つた一種特別の日本式味はひといふものが現はれて來て、日本人の目から見た粋が發生したといふことは事實である。

要するに此の問題は改良とも改惡とも輕卒に斷言は出來ないが、先づ音樂的に退歩したものと見た方が至當らしい。一方にはその反動として劇的に發達をして來たから、後世の日本音樂が主として劇的に向つて進んで行つた原因をなしたのであらうと考へられる。

(二) 次に著しく用法の變つたのは篳篥であらう。前にも述べた通り和聲を捨て去つた結果として旋律が自由となり、支那の堅苦しい音階では日本の聲樂は出來なくなつた。そこで音階に屬しない曖昧な音が旋律の中に多く用ひられ、例へば四半音とかいふようなものが用ひられるようになつた。然るに篳篥

に開けてある孔は支那の音階を出す爲めの孔である。それ故唯それ丈けを開閉して居たのでは自由な旋律が出ない。そこで孔を指で開閉するのは中途半端な開き方をしたり又は唇を動かして息の强さを加減をしたり、種々して勝手な音を出すように改めた。尺八も同樣である。尺八の孔は五孔であつて、基本的の音は所謂ロツレチリヒの六音丈けである、之れが支那の固苦しい音階に適合する音である。支那では古く之れ丈けの音しか出して居なかつたのであるが、之れが日本に入つて來て旋律が自由となつた結果として指先や唇を加減して種々の複雜な音を出した。古から尺八でも篳篥でも斯樣に自由に鳴らして居たものと思ふと間違ひである。催馬樂や朗詠では篳篥は殆んど聲と同樣に奏されて居る。人間の聲が自由自在に變化するように篳篥の音も亦實に自由に奏せられる、此の用法が頗る日本のお氣に叶つて、遂に支那輸入の唐樂卽ち雅樂を奏する場合にも篳篥は支那音階以外の曖昧な音が澤山用ひ

られて居る。今では篳篥は尺八と同樣に曖昧な音を出すものと考へられて居るが、之は日本製（made in Japan）の唐樂に於てゞある。實際支那中世に於て隋唐時代に奏されて居た雅樂は今の西洋樂と同じく極めて確實な固苦しいものであつたに相違ない。

日本製の雅樂

（三）横笛はどうであつたかといふにやはり篳篥と同樣に多少旋律の自由なものとなつたが、此樂器は篳篥ほどには融通が自由に利かないから、多少自由になつたといふ丈けでその奏法が一變したといふ程ではない。

横笛の奏法の變化

（四）箏や琵琶は唯拍子をとるといふ丈けが目的であるから別段に改良も變化もされない。却つて後に述べるように此時期に於ては拍子の用法が多少退步した傾きがあるから却つて箏や琵琶などもその用法が退步して居る。實際箏や琵琶の用法が全く一變するに至つたのはもつと後世に屬するのであつて、之等の樂器が全く合奏といふ考へから離れて獨奏とか又は單獨に伴奏として

箏、琵琶

用ひられるに至つてからである。

（五）太鼓や鼓なども亦之と同様である。但し次期に至つて劇的音樂が進歩し。從つて拍子の用法が一變し、而かも足利時代に至つて拍子の用法が異常に發達して來たから急に之等の樂器の用法が進歩して來て、以て能樂や長唄の必要樂器となつたのである。之等の樂器の活躍に就ては後に述べる。

太鼓、鼓

以上は支那の輸入樂器の變化の大要である。次に日本の固有の樂器を支那樂器を參考手本として改良したる有樣に就て次に述べよう。

日本固有の樂器の改良

（一）和笛即ち所謂神樂笛は前にも述べたが、我國の古代では原始的のものであつて、一本の管の側面に孔が開いて居るといふ丈けに過ぎないのであつて、殆んど音階といふものはなかつたのである。所が此和笛は日本固有の音樂、殊に神樂をやるに就ては無くてはならない所の樂器である。所が既に此時期になると日本人は支那音樂輸入の影響を受けて音階や他の形式に就て非常

和笛の改良

に進步した思想を得て居るから到底斯様な原始的なものでは滿足出來ない。殊に神樂は神に對する日本人の思想が支那や印度の思想の影響を受けて一變してから全く形式的のものとなつてしまつた。卽ち神樂が形式的に發達をするようになつてから、之に用ひて居た樂器を第一に改良しなければならないことになつたのである。茲に於て和笛をその形式に於て改良するには、（一）その外形、（二）その音階、（三）その奏法、此の三つのことを改良するの必要がある。所が此の改良を行ふに就いては頗る困難があるといふのは、（一）その外形を全く支那式にしてしまへば神樂の神聖を汚し、從つて神の怒りを招きはしないかといふ畏れがある。（二）神樂の音階は全然支那と同一にしてしまふことは出來ない（その理由は後に述べる）。（三）從つてその奏法も全く支那と同一にはなり得ない。どうしても之れは日本式と支那式との中間でなければならない。此の中間の性質を備へた所のお手本は朝鮮の音樂である。朝鮮

の音樂卽ち高麗樂はその外形及び形式に於ては支那式であるけれどもその國民性及び精神に於て餘程日本式である。日本と朝鮮とは太古から互に交通が

甲

乙

丙

第五圖　笛の比較　（甲）和笛（六孔）（乙）高麗笛（六孔）（丙）唐の笛（七孔）

あつて兩人民が互に入り交つて居るといふ許りでなく、恐らく同一人種か或は最も關係の深い人種であらう。最も極端な推測を下して見ると同一人種が

一方は日本に住で居て原始的であつた間に、一方は朝鮮半島に住で支那の文明の感化を早く受けて發達して居た者とも考へられる。尤も之は臆説に過ぎないが、少なくともマアさう言つた様な形勢であつたには相違ない。それ故日本が後になつて進歩して來た所で、上世の原始的のもの〻改良といふ段になると、どうしても朝鮮を以てお手本とするより外に仕方がないのである。斯様な理由によつて和笛が改良された所のお手本は朝鮮の笛即ち高麗笛(又は狛笛(こまぶえ)とも書く)である。狛笛をお手本として之れに一種多少變つた神樂の音階を出すように作つたのが即ち今も尙ほ用ひられて居る所の神樂笛である。

(二) 琴に就ても全く之れと同理であつて、朝鮮琴即ち新羅琴(しらぎごと)をお手本とし、その外形を模して作り出したのが、今尙ほ用ひられて居る和琴である。日本上古の和琴は前にも述べた通り實に原始的なものであつて文明の今日から見ればその未開なるに驚くほどのものであるに相違ない。即ち此期の和琴が上

述の和琴に比して改良された主要なる點は次の如し。

（イ）外形を全く新羅琴と同じくし、絃の張り方なども專ら之を模した。然し絃の數丈けはやはり日本上古の傳説に從つて六本として置いて、新羅琴の十二本には從はなかつた。

第六圖　和　琴

（ロ）音階は一種獨特な柱の立て方に依つて新製した。此の柱の列べ方は一種獨特な方法であるが、その音階の構成法は支那から傳はつたものに基づいて居る。（詳しいことは後編に述べる）。

（ハ）奏法を大に改めた。前に述べた通り上古には唯六本の絃を早く向ふか

ら又は手前から引つ搔いて鳴らすに過ぎなかつたのを、他に「摘(つむ)」とか「折(をる)」とかいふやうな多少進んだ奏法を發明し、又上古の奏法たる無暗に引搔き鳴らすといふことも「三(さん)」とか「四(じ)」とかいふように多少規則立つた、彈法に改めた。

（此の彈法の詳しいことも次編に述べる）。

以上は主として日本上世の樂器を改良したことに就て申したのであるが、第三には斯樣にして改良された日本固有の樂器と、支那から傳來した樂器を多少その奏法を日本式に改めたものとを兩方一共に混同して用ひようとすることに就て申さうと思ふ。斯るやり方が起つて來るのは當然のことであつて今更その理を詳しく申し述べるの必要はない。兩者が全然混用し得られない性質のものならば致し方がない、それにしても世の中には之れを混用しようと盡力する人が澤山ある位である。例へば今日に於て西洋樂器のヴァイオリンと日本樂器の三

味線とは其の構造及び原理に於て之れを混用し得る性質のものであるから、之を混用することは可能である（之れが良いことか悪いことかは議論のあることであるが、混用することは音樂の本質上可能のことである）。恐らく將來はかゝる方法が擴布されるかも知れない。然しピアノ又はオルガンと三味線との混用はその構造、音階、及び形式に於て全然不可能のことである。兩者を混奏することは日本音樂の性質上無意味のことである。それ故日本音樂の性質を全然一變してしまふに非ざれば全然不可能のことである。ピアノ、三味線の合奏といふが、之れは合奏ではなくて混奏又は錯奏である。三味線とサキソホーンとを混奏するのも之と同樣である。日本の音樂の眞價も知らず、又西洋音樂の價値も知らず、つまり音樂の何たるかを知らないで唯音響丈けを聞いて居る人が之を喜ぶのである。斯かる不可能なことですら之を強行せんとする英雄が世の中にはあるのであるから、當然混用して差支ないやうに變形されて來た所の兩種樂

器が常に相接して行はれて居るのであるから混用されるのは當然のことである。所謂「遠くて近い間柄」とは斯くの如きものを言ふのであらう。例へば

神樂
- （日本樂器）神樂笛、和琴。
- （支那樂器）篳篥。

東遊
- （日本樂器）和琴。
- （外國樂器）高麗笛。篳篥。

大和舞
- （日本樂器）（和琴）（昔し用ひた）
- （支那樂器）笛、篳篥。

催馬樂
- （日本樂器）和琴。
- （支那樂器）笙、篳篥、橫笛、箏、琵琶。

朗詠は唯三管（橫笛、篳篥、笙）丈けを用ひるのであるが、その用ひ方は凡て日本式であつて支那式ではない。

以上は此期間に於ける樂器の有樣を述べたのである。此期間に發達し又は新たに起つた所の音樂は主として聲樂である。その主要なものを擧げると次の數種ある。

此期の聲樂の種類
- 神樂。
- 大歌（東遊）、大和舞、風俗歌等。
- 郢曲
  - 催馬樂。
  - 朗詠。
  - 今樣。

此の中で古くからあつた日本固有の歌謠を復活して之れを新らしい形式と新らしい樂器を用ひて取扱つたといふ種類のものと、又新らしく此期に至つて起つて來たものと兩種ある。即ち

一復活して之を新らしくしたもの——神樂、東遊、大和舞、風俗歌、催馬樂。

（一新たに起つたもの——朗詠、今樣。

但し復活したといつても實はその名稱と面影と丈けを復活したといふ丈けに過ぎないのであつて、全くその取扱ひ方は別種である。例へば上古の神樂と此期に復活された神樂とは、孰れも神前で奏せられるといふ目的は同じく、又た例へば『阿知女作法』（今の神樂歌の中にある一節の名）の如く「於介」とか「於々々々」などいふ句は上古の天の岩窟の前に於ける神樂から採つたものであつて、「於々々々」といふのは八百萬の神が笑ふ聲を模したものだなどゝいふように多少上世の神樂の面影を寫さんとしたものであるが、その音樂の性質は全然違つて居て全く上世の神樂とは比較することが出來ない。上世の神樂は全く形式がなくて唯原始的表情と劇的内容が含まれて居るといふ丈けに過ぎないが、此期に至つて復活された所の神樂は全然形式的のものであつて殆んどその内容は眼中に置いて居ない。例へば神樂の第一節に『庭燎』といふ歌がある。その

歌詞は

「み山には、あられ降るらし、とやまなる
　　まさきのかつら、色付きにけり」

といふ歌の上の句丈けを歌ふのである（下の句は全く歌はない）。而かもその歌詞は全然不明瞭に長く引張つて歌ふのである。先づ初めの「み山には」の「みや」を一共につめて歌つて「ミャー」と長く引張る、その語尾を幾回も切つて、それから次の語の「ま」は聲を出さないで直ぐ先きの「に」を又長く引張つて何回も切り、それから次の「は」に移つて又之を長く引張るのである。それ故「み山には」の五文字丈けでも、之を歌ふといふと

ミャー、アー、（マ不唱）ニー、イー、イー、

ワー、アー、アー、

といふように聞える、それに尙ほ延んびりした節が付くのであるから、殆んど

何を歌つて居るのか判らない。「み山には」丈けを歌ふのでも可なり長い時間がかゝる。上世には決して斯樣な形式的なやり方が存在しなかつたことは明らかである。然らば何故に斯樣に不明瞭に長たらしく歌ふのであるかといふに、それは音樂の目的が違ふからである。卽ち歌詞の意味を聞かせるといふのが目的でなく（卽ち文學上の目的は少しもなく）、その旋律の形式を聞かせるといふのが目的であるからである。つまり之れは上世のものとは神樂それ自身の目的が變つて來たからであつて、畢竟そのことは神といふものに對する日本人殊に上流人士の思想が支那又は印度化して一變してしまつた結果である。そのことは既に本章第八三頁に詳說したから玆に再び繰返すの必要はない。卽ち神は絕對無限の權力を有して居て、絕對に神聖なものであるといふことになつたので、我々は實に形式に於てのみ之を認め得るのである。玆に於て神樂は唯形式丈けのものとなつてしまつたのである。然し又後世の神樂の中にも上世の面影を持

つて居るのもある。例へば神樂中の一節に『早歌』といふのがある、その歌詞は次の如きものである。

『何づれそも止まり、
かのさき越えて、
深山の小つゞら、
暮れ〳〵小つゞら、
鷺の頸取らんと、
いと將た取らんと、
あかゞり（胼）踏むふ後なる子、
我も目はあり前なる子、
舍人來んぞ後來んぞ、
我れも來んぞ後來んぞ、

おちの山、せ山、云々』

「モシ〳〵後(うしろ)の人、かゝとを踏んではいけないよ」、「モウシ前の人、私にも眼はあるよ、お前の足など踏まないよ」、「ソンナラ後からお出でなさい」、「それでは後から行きますよ」、などゝいつて舞を舞ふのである。如何にも滑稽であつて神前の神聖とは平行しないようである。斯様に滑稽なことを神前で演じて以て神を慰め得ると考へる思想は上世の原始的の考へである。此の考へが中世に至つて又復活されたように見えるが、然しそれは此の上世思想が復活されたのではなくて、その形式が復活されたのである。それが證據には今神樂を行ふに當つて早歌を歌ふときには全く之を形式的音樂として取扱つて決して之を滑稽な道化としては取扱つて居ないのでも判る。

之を要するに神樂が復活されたといふのは唯その名前と執行の目的が復活されたのであつて、その音樂が復活されたのでなく、その音樂は全然新らしく出

來たものである。それでその新らしく作られたといふ方法は外國の影響を受けた樂器や作曲形式を基礎としたものである。東遊、大和舞、風俗歌等同じことである。殊に風俗歌の如きはその最も甚だしいものである。元來風俗歌といふのは田舍の人が興に乘じて歌つた俚謠であつて、上世時代に於ては純然たる野蠻人の音樂である。何等の形式もなく唯感情に委せて歌ひ又は踊り廻つたものである。然るに後世になつて此の風俗歌が屢々宮中に於て用ひられるようになつた。それは御卽位式の大禮等に於て田舍の人が上京して宮門前に之を踊つたことなどが目出度い慣例となつて、後には樂人が之をやるようになつたなどゝいふこともその一因である。斯の大和國吉野の國栖の舞などはその最も名高い例である。悠基主基の舞なども亦さうである。大正四年に今上陛下の御卽位大典を擧げさせられた節に此の國栖舞や風俗歌などを奏せられた。尤も之れは古を參照して新製されたものであるが、之を聞いて見ると全然今の簡單な唱歌で

ある。全く形式的の作曲であつて我々は之を聞いて小學唱歌集の「春のやよひ」や「五常の歌」などの子供の歌を聞いて居るのと全く同じ心持ちである。少しも上世の原始的といふ感じがしない。唯幾分か似寄つたと思ふ所を強ひて求めると質朴な簡素だといふ丈けである。丁度兎の色も白い、牛乳の色も白いといふ丈けで、兎と牛乳と一向に似て居ないようなものである。上古の風俗歌といふものはモツト熱烈な、活動力に充ちた、然し如何にも不作法な、不器用な不體裁なものであつて、到底御殿の前へ持ち出し衣冠を整へ威儀を正して悠々と歌ふようなものでは全然なかつたのである。それが斯樣に貴族的形式的に變じたのは全く此期に起つたことである。

催馬樂も亦同じことである。奈良朝の初めに既に催馬樂といふ名稱があるが、それは後世の催馬樂とは全然性質を異にしたものである。多くの日本音樂史の書物には催馬樂が奈良朝頃から起つたと書いてあるが、それは音樂を文獻の

上から文學的に研究をして、考證が何だとかいふこと許り重大な利器としてやらうとする支那中世式の研究法をやつて居る人の言ふことである。文獻の考證などは極めて價値の少ないものである。それでは學問が常に一家の範圍內にしか出ることは出來ない。今日の西洋の文明は決して考證から出て來て居ない。全く學問的天才の事業である。此のことは將來日本音樂を研究する者の特に注意を要する所である。扨て平安朝中期以後の催馬樂といふものは見事な藝術的聲樂である。日本の聲樂としては最も進歩した部類に屬するものである。充分なる樂器を備へ、和聲はないが他の形式は皆之を備へて居て而かも歌詞の節廻しが最も進歩して居る。その詳しいことは後編に述べるが、先づその樂器及び聲の組合せ方を擧げて見ると次のやうになつて居る。

聲樂
- 獨唱——音頭。
- 齊唱——附歌（助音）

催馬樂の形式
- 伴奏
  - 拍子
    - 聲の拍子――笏拍子。
    - 樂器の拍子――箏、琵琶、和琴。
  - 旋律――横笛、篳篥、笙。

又音階の如きも、當時我邦に行はれた音階は律と呂との二種類あつた(次章に詳說する)のであるが、催馬樂には此の兩種音階に屬するもの孰れも存在して居る。今日殘つて居るものに就て言へば、

(呂に屬するもの)――「阿名尊」、「山城」、「席田」、「蓑山」

(律に屬するもの)――「更衣」、「伊勢海」

それ故催馬樂を歌ふには先づ調子を定める爲めに樂器で音取といふものを吹いて初めに調子を定めて置いてからそれから歌ひ出さなければならぬ。中々修練を要する技巧的のものである。それ故之れは音樂會(昔の詞でいへば管絃の遊び)に於て唐樂と相混じて歌ふのが普通である。今は全くさうして居る。昔は

勿論之れ丈け離して歌ふことも幾らもあつたが、後には白拍子などの專門藝術家の仕事になつてしまつた。

次に此時期に至つて新制されたと思はれるものゝ中で最も著しいものは朗詠である。之れは催馬樂等の聲樂と違ふ所は次の諸點にある。

朗詠の起つた目的

（一）催馬樂の如き嚴格な形式的束縛を免れて今少し自由な藝術を作りたいといふこと。

（二）言語の表情能力をモット發揮したいといふこと。

（三）通俗でありたいといふこと。

斯樣な理由に依て形式的束縛を免れる爲めに、最も束縛力の大なる拍子を捨てしまつた、之れで時間に對する束縛は免れた譯である。從つて笏拍子や絃樂器などは皆除き去られてしまつた。そこで聲に於ても音頭と附歌との關係が主從の關係を離れて野合的になつて來た。少なくともその關係は頗る輕くなつて

來た。

朗詠の形式
- 聲樂
  - 一ノ句――音頭と附歌。
  - 二ノ句――同右。
  - 三ノ句――同右。
- 伴奏（旋律）――横笛、篳篥、笙。

一ノ句、二ノ句、三ノ句の説明は前章の〔四〕で述べたが、尙ほ詳しいことは後章で說明する。斯樣に拍子が取り去られてしまつたから、歌は聲の續く限り長く引つ張つて充分に餘裕をとつて歌ふことが出來るようになつた。そこで朗詠は非常に長くユックリと歌ふといふ特長を持つて居る。此の特長は寧ろ神樂歌に似て居るが、然しその動機原因は兩者全く異つて居るから、その引延ばし方は多少違つて居る。朗詠の方では唯自由に節面白く緩やかに歌ふといふことが目的である。

朗詠が通俗的であつて、而かもその歌詞の表情に重きを置いて居るといふことは、和漢古今の名句を取つて來て、それを節を附けて吟ずるといふことを目的として居るのでも判る。丁度現今の詩吟と同樣のものである。現今の詩吟は全く一定の型が出來てしまつて、如何なる詩でも皆同じ型で朗吟するのであるが、朗詠は各句に就て皆別々の作曲である。然し今殘つて居る朗詠は唯漢詩丈けであつて和歌はなく、而かもその漢詩の詠じ方は大體に於て一定の型が出來て居る。今の詩吟は之れが尙ほ一層形式的に變化したものであらう。恰かも和歌の披講が今は全く一律の形式に變化してしまつたのと同じことである。此の關係を表示すると次の樣になる。

古い朗詠（和歌漢詩共自由な旋律）
- （和歌）中世の披講――今の披講
  （多少の型を生ず）（全く一定の型となる）
- （漢詩）新しい朗詠――今の詩吟
  （多少の型を生ず）（全く一定の型となる）

古い朗詠が和歌も漢詩も兩方とも歌つて居たものであるといふことは、當時行はれて居た朗詠を集めた書物の和漢朗詠集や新撰朗詠集などを見ると判る。而かもその頃の歌ひ方は一定して居ないで餘程卽興的のものであつたらしい。卽ち卽興的のものと藝術的作曲のものと兩種あつて、特に名高い詩句などは一定の旋律で廣く行はれて居り、笙や篳篥や笛などを附けて演奏をしたが、さういふ部類のものは比較的に少なく（恐らく此の部類のものが今に傳はつたものであらう）、その他に之れを眞似て歌つたものが幾らもあり、それ等が皆前記の兩朗詠集の書に載せられたものであつて、その大部は唯卽興的の其場限りのものであつたに相違ない。それ故直きに消滅してしまつたものと考へられる。恰かも今の「流行歌集」と同じことであらう。試みに今から二十年位前の流行歌集を披いて見ると中に一つか二つは今迄殘つて行はれて居るものもあるが、他の大部分は既に今日消えてしまつたものである。之れは當然斯くあるのが至當であ

らう。兩朗詠集も亦全く同じことである。(今日殘つて居る朗詠の如何なるものであるかは後編に於て詳しく述べる)。

斯様にして催馬樂と朗詠とが平安朝後期に於ける日本音樂の大立物である。孰れもお公卿様に適當した藝術であつて、催馬樂の方は藝術的、朗詠の方は俗樂と見て差支なからう(今日は管絃の遊びの中に催馬樂と朗詠とを加へて、兩者を同等に取扱つて居るが、決して本來兩者は同等のものではない。その品位に於て、作曲法に於て、形式に於て非常に差等のあるものであることは明かである)。

藤原氏が勢力を持つて居り、世の中が未だ亂れ初めなかつた間は公卿の生活に餘裕が多かつたから、之等の音樂は實に彼等自身の音樂であつた。自から作曲し、自から之を演じ、自から之を聞いて樂しむことが出來たのである。然し平氏が勢力を得て藤原氏の勢力が衰へ、源平互ひに鎬を削るようになつてから

は、もはや上流社會の生活にそれ丈けの餘裕が無くなつて來た。然し唯餘裕が無くなつたといふ丈けで尙ほ文化の中心は彼等の生活にあつたのである（此點が後の鎌倉時代とは全く違ふ）。それ故決して彼等の藝術は滅びはしない。玆に於てその藝術の施行を分擔すべき職業的專門家が現はれて來て、平安朝の聲樂は實に此の專門家の掌中に歸して行つた。その專門家といふのは何であるか。伶人か。否、伶人は素より平安朝音樂の職業的專門家であるには相違ないが、それは獨り宮中の所有物である。當時活動の中心たりし平氏の如き武家は、斯樣に鹿爪らしい伶人の樂を以て娛しむ程に高尙ではなかつた。玆に於て現はれ出でたる職業的專門家は卽ち白拍子である。

當時に於ける白拍子の出現と、今日の社會に於ける藝妓の盛行との間には多少の類似がある。卽ち

白拍子（藝妓）出現の原因。

（一）實務社會の人物が物質的活動に忙はしくて、精神的修養が之に伴はないこと。

（二）家長の外部的活動に忙しくて、家庭内の慰安が之に伴はないこと。

（三）一般の人士が不器用であること。

（四）高等なる形式的音樂が社會に理解されて居ないこと。

尙ほ他にも種々の原因があるであらう。例へば家庭を開放することを忌んで、家庭を社交の圏外に置かうとすることなども亦藝妓の跋扈を來たす一因であらう。

白拍子出現の結果。

（一）音樂の性質を一變する。

（イ）音樂の品格を低下する。下品にする。

（ロ）形式的のものから漸次內容主義のものに變る。卽ち歌詞の表情に重きを置いて來る。

（ハ）前記の結果として歌詞が多くは卑賤のものとなる。少くなくとも通俗的になる。

（ニ）旋律に装飾が多くなる。俗に謂ふケレンが多くなる。

（ホ）全體が感覺主義のものになつて來る。即ち一寸聞くと面白いが、澤山聞くとその淺薄のことが判つてきて追々いやになつて來る。

（ヘ）音樂を高尙な精神的修養の範圍から脫して、單に娛樂物たらしめる。

（ト）社會の風紀を紊亂する。

斯樣にして現はれて來た所の聲樂が卽ち今樣歌であつて、舞の附いたのもあるし又附かないで歌丈けのものもある。畢竟今樣といふのは、以前の高雅な平安朝聲樂が當時の時好に適するように俗化して來たものといふ意味に過ぎないのである。平家物語や源平盛衰記を見ると當時白拍子が如何に流行して居たかゞ判る。要するに此期の音樂の特性は次の如し。

第二期後期聲樂の特徴
- 形式
  - 三要素
    - 和聲——無し。
    - 旋律——日本化して大に發達す。
    - 拍子——漸次簡單となる。
  - 作曲法——初めは卽興的、後漸次一定の型を生ず。
- 內容——初めは眼中に置かず、漸次歌詞の內容に重きを置くに至る。

〔五〕 **第三期前期の音樂の槪觀。** 此期は日本音樂史中最も暗黑な、最も墮落した時代である。それ故最も外觀は貧弱である。然し實は此期に於て日本音樂の性質が一變された所の過渡時代であつて、音樂史の硏究上頗る面白い所である。要するに此期の音樂は藝術自身として價値がなく唯歷史上のものとして大なる價値を持つて居る。猿樂然り、田樂然り、平家琵琶亦然り。

此時期は前期の光輝燦爛たる形式音樂が漸次消え去つて、一旦音樂上の暗黑

を生じ、次で全く形を異にした劇的内容音樂が漸く勃興するに至らんとする傾向を示して來た時代である。之に續く次期の足利時代に於て實に此の新主義の音樂が花を開き、江戸時代に至つて實を結ぶに至るのである。之を開墾に譬へると

上世――――未開墾の原野

（初の一年）
大化改新前後――原野の開拓
奈良朝――――種蒔き（外國樂の輸入）
平安朝前期――花開き（唐樂の全盛）
平安朝後期――實結ぶ（一種の日本音樂を得た）
鎌倉時代前期――嚴冬（暗黑時代）

（次の）
鎌倉時代後期――種蒔き（元代劇樂の輸入と鎖國的劇樂の勃興）
足利時代――――花開き（形式的劇樂の全盛）

（一年）｛江戸時代――――實結ぶ（一種の日本聲樂を得た）
　　　　　明治時代前期――嚴冬（暗黑時代）

（次の一年）｛明治時代後期――種蒔き（西洋音樂の輸入）
　　　　　　　今後――――花開き（西洋樂の全盛）
　　　　　　　遙かなる後世――實結ぶ（一種の世界的日本音樂を得）

今や吾人は日本音樂の第三年目の春に生きて居るのである。此の一年間は果して何れほど續くであらうか。

茲に述べた通り鎌倉時代の音樂は正さに初めの一年を終つて次の一年に移らんとする冬籠りに相當して居る。而かも此の冬籠りが終つてから次の一年の爲めに初めて蒔かれたる種子は果して如何なるものであつたらうか。猿樂といひ、田樂といひ、平家琵琶と云ひ、之れ皆種子である。如何なる實が生つたかといふに謠曲、能樂、淨瑠璃は皆その實である、收穫である。

此の時期に於ける音樂界の狀況を更に詳しく考へて見ると次の三つの期間に區分することが出來る。

第一、源氏三代の間――此の時期には未だ前期の平安朝音樂が保存されて居た。鶴ヶ岡八幡宮などでは屢々管絃や舞樂が行はれ、又鎌倉の武臣畠山重忠や工藤左衞門などは雅樂の上手であつた。然し之れは唯前朝の名殘を止めたといふに過ぎないのであつて、漸次に消滅して行つたのである。

第二、北條氏前期（泰時、時頼等の治世、卽ち北條氏善政時代）――殆んど全く音樂の暗黑時代である。

第三、北條氏季世――北條氏の政治宜しからず、漸く世の中の秩序が紊亂して來て、卑賤な低級な娛樂が盛んに行はれるようになつて來た。卽ち猿樂や田樂が盛行し始めた。

何故に斯樣な三時期の區別を生じたのであるがといふに、先づ源氏は元來京都で發育した氏族である。それ故賴朝になつてから鎌倉に居を定めたとはいへ、平安朝の形式音樂の價値を認めて居た。卽ち雅樂の高尙なるものであることを理解して居たのである。源氏の祖先を考ふるに中興の祖として源氏が最も尊敬する八幡太郞義家は實に雅樂を善くした、特にその弟たる新羅三郞義光は著名なる笙の大家である。八幡太郞義家が前九年及び後三年の役に於て出征に際し屢々雅樂『陪臚』を奏し、以て戰の勝敗をトしたといふことである（後編參照）。其他源氏が雅樂に親しんだことは幾多の例がある。唯保元平治以後平氏の爲めに壓倒されて源氏が文化の中心を去つて殆んど未開に近い關東に流竄してから暫く困苦の中に武を練るに忙しくて音樂に親しむの機を得なかつたのであるが、賴朝が源家を代表して天下の實權を握るに及んで、始めて餘裕を生じて見ると

（一）雅樂を尊重する心より

（二）文化の點に於て京都に對抗せんとする政略より

又再び雅樂に親しまうとするに至るのは當然である。殊に此の第二の理由は最も著しいものである。何となれば從來文化の中心は京都にあつて、關東は實に未開の地として賤しめられた所である。然るに賴朝は此の未開の關東に於て天下の實權を握り、以て京都の實權を奪ひ去つた。權力武力は如何なる土地に於ても一朝にして之を奪ふことが出來るが、文化は一朝にして未開の地に移すことは出來ない。賴朝が此點に於て京都の人士より侮蔑されたることを忌み、儀禮に富んだ雅樂を此地に移植せんとして力を盡すは理の當然である。

然しながらそのことは音樂の價値を了解して居る源氏なればこそ其れが出來る。源氏三代にして實朝に至つて滅び、實權は北條氏に移つて見ると狀況は一變した。卽ち

（一）北條氏は音樂の價値を認めない、否、音樂の如何なるものなるかを知らない。彼等は早くから文化の中心を去つて未開の關東に發育したものである。音樂を理解する丈けの高等なる修養がない、武略と政略より外には知つて居ない。

（二）當時京都は既に勢力を失墜し、鎌倉に對抗するの力がない、從つて鎌倉は强ひて京都に對抗するの必要がない。京都の文化を眞似なくとも、鎌倉は鎌倉でもつて世の中を治めさへすればよい。

（三）北條氏は元來陪臣である、主家の源氏を倒してその實權を奪ひ去つたものであるから、當然世の排斥を受けなければならぬ。之を免かれるが爲めには、唯實踐躬行して善政を施すより外にない。之れ丈けが北條氏のなすべき全部の仕事であつた。

（四）北條氏の政略は武家生活の簡易質素にあつた。凡ての娯樂と誘惑とを避

けることに勉めた。音樂を以て最も有害なものと認めたのである。
是等の原因に依つて實に音樂の最暗黑時代を現出したのである。然るに北條氏の季世になると上に暗君あつて、下に賢臣なく、剩さへ元寇以來幕府の財政困難となり、弊政百出して上の威は下に及ばず、天下太平の結果武家の簡易生活は行はれなくなつて惰弱になつた結果、折角骨折つた北條氏の善政も一向甲斐なきものとなつてしまつた。そこで又々狀況が變化して來た。
（一）元來音樂の暗黑時代といふことは有り得ないことである。一時的現象である。卽ち北條氏の政略の結果であつた。所が此の政略も破れてしまうと音樂の暗黑時代も亦去つてしまふ。如何なる人でも何等かの娛樂、慰安を求めない者はない。音樂は最も大なる、又最も原始的な娛樂、慰安である。
（二）前の（一）の理由と同じく平安朝音樂に對する尊敬も理解もない。恐ら

く平安朝音樂などは彼等の知らなかつたことであらう。

（三）彼等は殆んど教育もない、常識すら滿足に發達して居ない。從つて趣味も非常に劣等である。それで居て娯樂、慰安を求めようとする慾望が多い。そこで起つて來た所の音樂は殆んど藝術といふような程度のものではない。つまり寄席の藝當と同じ程度のものである。

（四）彼等は武士である。命のやり取りをするのが職業である。悲慘なる運命は彼等の日常の仕事である。從つて悲しみといふことには飽きて居る。悲しみの藝術などは絶對的に要求して居ない。彼等は唯此の悲しみを忘れ、之を紛らさうと勉めて居る。そこで彼等の要求して居る藝術は低級な滑稽的の道化たるものである。猿樂だの田樂だのといふ道化たものが起つたのは此の理由に因るのである。

（五）斯樣に一方に極端な樂天的の人が出ると、又一方には非常に感傷的な人

が出るものである。此時期の如く教育の程度が低く、而かもその生命の安固でなく悲痛な狀況に置かれてある人々は、決して中庸を得た圓滿な精神狀態を持つたものは極めて少なく、多くは極端に偏して居る。一方に樂天的に悲痛を忘れて笑つて可笑しく暮して行かうとするものがあると、又一方には悲痛を涙で慰さめ、他人の心根を同情し互ひに精神上に相慰めて行かうとする人がある。此の方面に屬する人の間には殊更に自分と同じ職業仲間の武士の悲慘なる出來事を語り、之に同情の涙を注ぐと共に又一面には己れ等の祖先の之から得たる偉大なる名譽を羨望し。之を推して以て自分の悲痛なる生活を慰めて行かうとするのである。之れに相應して起つて來た音樂が卽ち平家琵琶である。

(六) 前にも述べた通り彼等には敎育がない。從つて特殊な音樂上の形式などは彼等の全く了解し得ない所である。和聲は勿論絕對にない。旋律も拍子

原始的の形式

も少しでも科學的に整理されたならば彼等はその價値を全く認めない。それ故彼等の旋律や拍子に對する要求は全く原始的である。猿樂でも田樂でも平家琵琶でも皆その形式は原始的である。

斯様な理由によつて猿樂や田樂や平家琵琶などが此期に至つて起つて來たのであるが、然し上に述べた條項は唯その起るに至つた條件丈けである。その材料となつたものは一つには平安朝の聲明（佛教の音樂）や元代の支那雜劇である。

聲明

印度佛教聲樂（卽ち梵唄）が、奈良朝の頃に日本に入つて、日本式佛教聲樂となつた。之れが所謂平安朝の聲明である。其の聲樂は、平安朝後期の他の聲樂と同じく、全く形式的のものである。所が之れが鎌倉時代に入つて餘程形式を脱して内容主義のものとなり朗誦的のものとなつた。

聲明講式

之れが所謂聲明の講式といふものである。然し講式には未だ形式が脱却されて居らぬ、やはり何處迄

も形式を眞向に振りかざして居る。之れが宗教界を離れて俗界に入つて來た場合に、多少變形して二派に分れて來た。一派は關東の無教育な武士が取扱つて、前記の悲痛生活主義に依つて平家琵琶となり、他の一派は京都の教育社會に入つて形式的のものとなり之れが宴曲となつた。此の宴曲が足利時代に入つて謠曲となつたのである。その關係を表示すると次のやうになる。

梵唄（印度式）——聲明（日本式）——講式
　〔形式主義〕——宴曲——謠曲——長唄
　〔悲痛主義〕——平家琵琶
　平家琵琶・〔常識的形式〕——淨瑠璃

一方の猿樂や田樂の方の起原を見ると、先づ我邦の上代から田夫野人の間に行はれて居た原始的遊戲に田舞といふのがあつた。要するに士人の舞踊と同程度のものであらう。所が平安朝になつて支那の俗間に行はれて居る低級の舞踊

散樂 田樂 猿樂

田樂能 猿樂能

能樂 狂言

此期の音樂の特性能

劇たる散樂（サンガク）といふものが入つて來た。此の兩者が混同影響して互ひに發達して來て、一方は田樂になり一方は猿樂になつた。兩者大體同様のものであるが、强ひて區別すれば田樂の方は非形式的、猿樂の方は多少形式的のものである。孰れも前に述べたような狀況によつて最も滑稽を主としたものである。然るに北條氏の末から支那の元代の劇が多少入つて來て、之れが影響をして幾多の技工的のものとなつて來た。それが田樂能や猿樂能といふものになつた。之れが足利時代に入つて大に益々發達して能樂や狂言の如き藝術的のものになつたのである。

上に述べたことから、此期の音樂の性質を表示して見ると次の如くになる。

形式
- 要素
  - 和聲——全くなし
  - 旋律——原始的
  - 拍子——原始的

- 第三期前期音樂の特性
  - 內容
    - 作曲法——殆んどなし（平家琵琶に極少あり）
    - 文學的——平家琵琶に發達す
    - 劇的
      - 悲劇的——平家琵琶に發達す
      - 喜劇的——猿樂、田樂に發達す

此期の樂器

終りに此期の樂器の有樣を一言しよう。前にも述べた通り源氏三代には前期の平安朝の樂器が保留されて居たが、一旦北條氏の暗黑時代を通過すると之等は凡て皆捨てゝ顧みない。唯原始的の旋律と拍子が殘つた許りであるから、樂器も全く上古の原始的に戻つてしまつた。

原始的用法

然し兎に角中世に一旦進歩した樂器が日本に入つて來た譯であるから、今に至つて幾ら音樂が原始的に戻つても、樂器は全部棄てられてしまふ譯ではない。用ひ得べきものは用ひるのであるが、その用法は全く異つて居る。實に原始的である。今之を上世の原始的樂

器と比較して見よう。

上古　　　　　　　　鎌倉時代

管樂器――和笛――――横笛

絃樂器――和琴――――琵琶

打樂器――打器(例へば桶等)――鼓

而かも是等の樂器の用法は平安朝の形式的用法とは全く違つて居る。例へば琵琶は平家琵琶に用ひられるのであるが、音樂的用法といふよりも寧ろ氣合ひを掛ける道具として用ひるのである。平安朝に於て琵琶が用ひられたのは全然音樂の形式要素の一としての拍子を測るものとして用ひられたのである。卽ち琵琶は他の諸樂器と共に一の管絃合奏といふ內閣の閣員(大臣)の椅子を占めるものである。管絃內閣に於てその一大臣が缺けてもその內閣は成立しない。尤も內閣にも大小がある。イギリスでは殖民大臣などゝいふものがあるが日本

の内閣にはない。同じく大管絃には羯鼓や鉦鼓などを用ひるが、小管絃には之等を用ひない。然し幾ら內閣が小さくとも、小さいながらやはり行政に必要な各大臣は完備して居なければ政治は出來ない。同じく小管絃でも奏樂に必要な各樂器は完備して居なければ完全な合奏は出來ない。此意味に於て平安朝の琵琶は音樂の行政機關に於ける必要な一閣員であつたのである。然るに平家琵琶に於ける琵琶は單に補助機關である。內閣に對する外交調査會の如きものである。單に便宜上の設備に過ぎないのである。之れ無くとも帝國の行政、外交は支障なく行ひ得るのである。琵琶が無くとも平家は語ることが出來る。現に初めは琵琶なしに扇子で拍子をとり（之を扇拍子といふ）氣合ひを掛けつゝやつて居たのである。然し恰かも當局が認めて以て外交調査會を設けた方が施政上都合がよいと思つたから之を設けるに至つたと同じことで、當時の專門家が琵琶を用ひた方が平家を語るに都合がよいと思つたから之を用ひるに至つたので

ある。此の點が既に根本的にその用法を異にして居る點である。

斯樣にその用法が根本的に違つて居る許りでなく、その扱ひ方も亦平安朝に比して大に退步して居る。笛は唯勝手にピー〳〵吹く許りであつて、その音階は頗る曖昧であり、殆んど叫んで居るか又は泣いて居るような吹き方である。琵琶は矢鱈に掻き鳴らすのであつて、平安朝の琵琶の如く四絃の和聲などは全く眼中に置いて居ない。上世の和琴と相去ること遠くない（尤も平家琵琶の奏法は後世に至つて少しく進步した）。皷も平安朝の羯皷とは大に用法が違つて居て、平安朝の羯皷は合奏の拍子を指導して行く指揮者の役をなすのであるが、此期の皷はやはり氣合ひを掛ける道具である。皷の用法が大に進步し始めたのは次期の足利時代の謠曲になつてからである。そのことは後に述べる。

羯皷は之を下へ置いて棒で打つて音を出すのであるが、此期の皷は之を手に持つて指の面で打つて音を出す。斯樣に奏法の變じて來たのは白拍子からであ

るが、然し之れは鼓の用法の進歩か退歩か孰れであるかといふに、寧に角形式上一旦の退歩である。原始的に返つたのである。然し此の退歩が却つて後の仕合はせをなして、次期の謡曲に至り鼓の用法は大に發達進歩して、重大なる働きをなし、日本音樂の前途に大なる影響をなしたのであるが、それは此の時期の人間の知つたことではない、此の時期の人々のなした仕事は何處迄も退歩である、原始的に返つたのである。

〔六〕第三期中期の音樂の概觀。　此時期は所謂室町時代といつて、足利幕府の盛時である。卽ち三代將軍義滿から八代將軍義政に至る約百年間が此時期の中心をなして居る。此時期に現はれた最も主要なる音樂は謡曲であつて、之れは同じく此時期に現出した國劇たる能樂に伴ふものである。

此時期に音樂が一變するに至つた事情。

(一)幕府が未開の鎌倉から文明の京都へ再び移された爲めに再び文化が向上

をして來た。もはや前期の鎌倉時代のやうに原始的の藝術では四周の狀況が許さなくなつて來た。

(二)斯樣に京都へ幕府が移つた爲めに、實權を握つて居る所の武家が、昔時文化の中心であつた公卿の形式的生活に日常接近するの機會が頻繁となり非常に形式的になつて來た。此の點が前期の鎌倉武士の原始的生活とは大に異なつて居る。

(三)從つて當時の武家は實力よりも寧ろ格式をやかましくいふやうになつた。當時の諸家の形勢から見るも實力は上よりも寧ろ下へ〳〵と移りつゝあつたのである。斯くして此期の終りに至つて遂に英雄割據する戰國時代を現出して、文化も格式も皆一時に廢滅に歸してしまつた。

(四)鎌倉時代に養成された宗教の勢力が、此期に至つて初めて文化の上に現はれ初めた。鎌倉時代の暗黑期に兎も角日本の文化を多少ながら維持して

居たものは僧侶の力であつた。彼等は平安朝文明衰滅後、唯一の形式的音樂として聲明を有つて居た。之が轉じて宴曲となつた。其他延年舞も亦僧侶の藝術である。尤も之等の藝術を專ら保持して居たのは叡山、南都（奈良興福寺）、三井寺、其他京都附近の各寺院である。足利氏が幕府を京都に移した爲めに、之等各寺院との交渉が密接になり、あらゆる點に於て佛敎の影響を受くることが多く（例へば住居の書院造りとなりたるが如き）、殊に藝術に於ては最もその影響が偉大であつた。此期の音樂の唯一たる謠曲を見ても實にそのことが覗ひ知られる。

之を要するに次の二點に歸着する。

第一、武家の生活が形式的となつたこと。

第二、佛敎の勢力の影響が大であつたこと。

斯樣な事情に依つて生まれ出た所の音樂は如何なるものであるか。今之を次に

考究して見よう。

與へられたる條件から合理的に導き出された結果。

（一）前記の第一事情たる武家の生活の形式的になつたといふことから如何樣な結果が生ずるであらうか。前期に於て述べた如く鎌倉武士は音樂の進步したる形式を悉く捨て去つて、唯內容丈けを殘した。此事は武士の實質的生活と最もよく一致する。言ひ換ふれば此事は實に武士の向き出しの精神と合致するのである。然るに足利時代に至つて武家の生活が形式的になつた。形式的になつたといふことは武士の精神ではない、その外觀である。

武士の精神――實質的…謠曲の精神――內容
その外觀――形式的…その外觀――形式

斯樣に武士の精神にして形式の衣裝を附けた藝術が卽ち謠曲である。謠曲の意義は實に玆にある

謠曲が其精神が劇的內容にあるにも係らず。その外見上は實に形式にあるといふことは、謠曲を取扱ふ人の最も意を注ぐべき所である。世間には謠をやつて居る人が澤山あるが、孰れも多くはその形式を味はつて居るのであつて、劇的內容を味はつて居るのではない、此點は淨瑠璃とは大に違ふ。義理人情を味はつては居ない。唯その謠ひ方を味はつて居るのである。それ故謠曲は新作を要求しない、即ち新らしい思想を以て新らしい中味を持つた所の新作をやるの必要はない、唯舊來傳へられた所の曲丈けで充分である。實際謠曲に新作をやると失敗をする、之れその內容を要求しないからである。

謠曲は淨瑠璃と違つてその劇的內容を眞向に振りかざすといふことはしないで、凡て其內容を形式といふ衣裝で包み隱してしまつて居る。それ故淨瑠璃の如く喜んでは笑み、悲しんでは泣くといふような表情は少しも之を表

はさない、決して之を表はしてはならぬ。斯くすれば謠曲の眞意味は全く消えてしまふ。然しながら此の内容精神を全く捨て去つて唯形式丈けで謠曲をやらうとすると謠曲の價値は著しく減じてしまふ。やはり何處迄も此の精神は忘れてはならない。此の點が謠曲の最も困難とする處である。今日世間には謠曲に凝つて居る人が澤山あるが、果して此困難に打ち勝つた人が幾人あるであらうか。

謠曲の精神は內容にあつて見掛けは形式にあるといふことは一種の矛盾である。然し此の矛盾のある所が武士の藝術である。武士の生活は凡て矛盾である。人生の最大悲慘事は死である、親子、夫妻の永久の別れである。而かも武士は此の最大悲慘事を君の爲め國の爲めに喜び笑つて迎へなければならぬ。家の人は又之を祝して送らなければならぬ。我を殺し、我が妻子を追ひ、我が君に敵する者は最大の怨敵である、惡みても尙ほ餘りある

仇である。而かも武士には互ひの情けがある、戰場に於ても亦相互の禮儀は盡さなければならぬ。此の矛盾を矛盾たらしめずして、之を調和し美術たらしめたものが卽ち武士道である。謠曲は實に武士道の藝術である。武士道を理解する人にして初めて謠曲をよくし得るのである。

(二)謠曲の外觀は形式にあるといふことを言つたが、此の形式は如何なるものであるか。前にも述べた通り形式の要素は和聲と旋律と拍子との三つがある。其の中で和聲は徹頭徹尾理性から起つて居るが、之に反して拍子は實に熱したる感情の發動に依つて起る。玆に於てか和聲は我が國民性の容るゝ所とならずして、支那より輸入し來れる見事なる和聲的音樂を、當時最高の形式的敎育を受けたる平安朝の公卿すら遂には之を失ふに至つた。況して之れに觸るゝことは最高の敎育なき武家の遂に之をよくする所に非ざるは言を俟たない。然らば第二の要素たる旋律は如何といふに、元來聲

謠曲の價値は拍子にあつて旋律にない

音に昇降を生じ從つて旋律といふことの起つて來るといふのは感情の問題であつて理性から來たのではない。然し感情丈けから起つた旋律といふものは原始的、未開的であつて到底藝術的の音樂形式とは言へない。之れが藝術的の形式要素となるのには必ず其處に理性から起つた科學的の音階といふものゝ存在を必要とする。玆に於てか平安朝の公卿の如く、元來感情的人種にして而かも最も理性的形式的の教育を受けたる階級の者にして初めて旋律を基礎とした形式音樂を取扱ひ得るのである。之を思へば斯くの如き理性的形式的教育を缺く所の足利武家に於ては、如何にその生活が形式的になつたとはいへ、未だ旋律を中心基礎としたる形式音樂は取扱ひ得なかつた。玆に於てか殘る所は唯拍子の一要素のみである。彼等足利武士は此の一要素を採て以て進歩したる形式を作らうとした。斯くして謠曲が生じたのである。謠曲の眞價は實に進歩したる拍子にあるのであつて決してそ

の旋律にあるのではない。事實謠曲の旋律は頗る曖昧であつて殆んど確定した音階を認め難い（或る人は強ひて謠曲の音階などを測定しようと勉めて居る者があるが、恐の至りである、その人は自分で勝手に音階を制定して居るのであつて、その結果は實際の謠曲に向つては極めて價値の少ないものである）。或る曲に於ては殆んど旋律といふものを認めず。唯一本調子で而かも實に複雜な面白い拍子を用ひて、快感を與へて居るものがある。素人は此の拍子の驚くべき變化といふものは一向係ひなしに、唯節廻し許り氣にして居るものが多い。此所の處の聲の上り樣が足りないとか、モット下らなくてはいけないとか、ソンナ事許りやかましく言つて居る。尤も節廻しも無用ではないが實に謠曲としては二の次である。謠曲の尤も大切なる處は拍子の變化にある。大小鼓と共に呼吸の合つて行く所にあるのである。謠曲の素人と黒人とは、旋律を主にするか拍子を主にするかで定

まるといつてもよい位である。

近頃世間には謠曲をやる人が非常に多いが、斯く謠曲の流行するには種々の原因があらう（前章第四款參照）、然しその旋律が曖昧であるといふことも其の大なる一原因であらう。音階が曖昧であるから少し位節が違つて居てもゴマカシが附く、自分でも缺點に氣が附かないし他人にも判らない。それ故謠曲位やり出して直きに天狗の多くなる藝術は他にない。素人の謠曲會などゝ來たらば世界中に是れ程未開な會合はない。十人寄れば十人共に異様の聲を出して喚いて居る。昔しアッシリアの蠻人が小亞細亞に猛威を振つた頃その人民の音樂は徒らに叫ぶに過ぎなかつたといふ記録があるが、之れすらその用ひた樂器を見ると之れ程ではなかつたらしい。同じく多人數がワーノヽ喚くにしても、末派のお寺のお經の方が有難味を感ぜさせる丈け未だ幾分か取柄がある。而かも之等の素人連中が、極めて多忙な

る生活中の莫大なる時間を割いて、各自に大なる滿足と誇りとを以て一堂に會合したものであるとは、文明の今日にさりとは嘘のような話ではないか。

而かも大家に依つて演ぜられる所の謠曲を聞くと我々は大なる藝術の力を感ずる、決して之れは原始的音樂ではない。文明人の藝術である。その大なる力は何であるか、實に異常なる拍子の形式的進歩にあるのであると予は信じて居る。

(三)謠曲の眞價は拍子の異常なる形式的進歩にあるといつたが、然らば如何樣に之れが異常なる發達を遂げたのであるか。此ことに就ては別に述べることゝして、今日は唯その面影を彷彿たらしめる丈けに止めて置かう。

平安朝聲樂に於ける拍子の本體は八拍子にある（四拍子は却つて八拍子の變化したものである、此點は西洋音樂の拍子とは逆である）。又此期に於け

る歌調の本體は七五調にある。即ち

拍子の單位——八拍子

歌調の單位——七五調（十二音を以て一單位とす）。

茲に於て八個の拍子に十二音を分配するの問題が起つて來る。最も簡單なる算法は何であるかといふに、十二音に四個の空音を足して十六音とし、その二音づゝを一つの拍子に割り當てゝ行く方法である。

例へば

拍子　一　二　三　四　五　六　七　八

歌調　げ○にをさ○まれる○よものくに○

○印は空音である。但し謠曲に於ては拍子を度つて行く爲めに大鼓及び小鼓を用ひる。その最も基本的の用法を掲げると次のようになる。

拍子	一	二	三	四	五	六	七	八
大鼓	△	×	△	×				
小鼓					○	×	●	○
掛ケ聲	ヤア	ハ			ヤ		ハ	ハ

但し△△○●×は鼓の打ち方の符牒である。凡て三角は大鼓、丸は小鼓であつて、之れに大小白黒の區別のあるのはその打ち方に依るのであるが、そのことは續編に述べることゝして今は略す。又×は影の拍子であつて實際鼓を打たない所である。それ故今此の鼓の符牒を用ひて前記の關係を示すと

ヤア△　×ハ△　×ヤ○　×ハ●ハ○

げ○にをさ○まれる○よものくに○

斯様に十二音に四個の空音を挾んで十六音となして以て八拍子に對せしめたといふことは、十六を四で割れば四を得る。又十二音を四つに割れば三音を得る。そこで各三音にそれ〳〵一の空音を加へて以て四音となしたのである。その空音の挾み方は各部分の第一の音を力強くなさしめる爲めに第一音に附加したのである。卽ち

本來の區分

第一	第二	第三	第四
げ○にを	さ○まれ	る○よも	の○くに

然るに斯くしては下の句が强過ぎるから、特に最後の句丈けを空音を最終に持つて行つてその力を拔いたのである。

變形區分

第一	第二	第三	第四
げ○にを	さ○まれ	る○よも	のくに○

斯くして前記の分配法を生じたのである。（此の事に關しては工學士山崎樂堂氏の拍子進化說がある）。

扨て斯樣に十二音を八拍子に割り當て得た所で、その結果はどうなるかと
いふに、その方法の平安朝と異なる所は

平安朝——全然形式を主として內容を卻く。
足利朝——形式は見掛け上で精神は內容にある。

茲に於てそのやり方は全く平安朝と違つて來た。平安朝に於ては何時迄も
正確なる拍子を基礎として行くのであるから、歌調の方は全く拍子の爲め
に犧牲に供してしまふ。卽ち若し前記のような配合があつたとすれば何處
迄も

拍子　一　二　三　四　五　六　七　八
歌調　げーにをさーまれるーよものくにー

と詞を引張り伸してしまつてその意味などは考へて居ない。然し謠曲に於
てはさうでない。此際に寧ろ拍子の方を歌調に向つて變形して行くのであ

る。卽ち

拍子　△　×　△　×　○　×　●○

歌詞　　げにをさまれる、よものくに。

茲に於て拍子が著しく變形されて來た（謠曲家は前記の如き平安朝式の正確なる拍子を雨垂れ拍子と唱へて排斥して居る）。而かも之れは最も簡單なる一例である。種々なる場合に於て拍子は常に斯樣なる變形をなして行くのである。此の關係が頗る面白い結果を與へるに至つた。

（四）謠曲には一種の曲風と、曖昧なる旋律とがある。之れは鎌倉時代に養成された所の佛敎音樂の齎らす所である。聲明講式及び宴曲等と謠曲とを比較すると全く同一系統であることがよく判る。

謠曲に用ひる譜（節博士）ですら聲明講式及び宴曲のものと大體に於て同じことである（右と左との相違がある位のものである）。

（五）謠曲に用ひられる劇的内容は主として佛敎の思想から來て居る。その大半は僧侶の手になつたものであることは世のよく知る所である。

以上述べたことに依つて與へられたる二條件（卽ち武家の精神と佛敎の影響）から合理的に導き出された所の藝術卽ち謠曲は如何様なる特性を備へて居るものであるかといふことを說明した。之を表示すると次のようになる。

謠曲
- 形式
  - 要素
    - 拍子——武家の精神
    - 旋律
  - 作曲法
  - （旋律・作曲法）——佛敎の影響
- 内容——佛敎の影響
- 形式と内容との關係——武家の精神

終りに臨んで再び繰り返して言ふが、謠曲の眞價は武家の精神と格式とにある。戰場に馳驅し死生の巷に徘徊し、最もよく武士の精神を解するものにして初めてその眞價を發揮し得べき本性のものである。單に枝葉の技巧にのみ達して居

るのでは、如何に器用でも少しの價値もない。此意味に於て女子の謠曲と仕舞とは實に唾棄すべきものと言はなければならぬ。

（七）第三期後期の音樂の概觀。　此時期は即ち所謂江戸時代であつて、日本音樂の最も豐富な又最も特異的な性質を持つた時期である。平安朝に比較して最も對照的である。それで其繁榮、絢爛なる事は實に平安朝を凌駕して居る。

先づ第一に此時期に至つては上は雲上の公卿より下は賤が伏屋の賤の女に至る迄、皆その境遇に應じてそれぞれ相當の音樂を持つて居たといふことが最も重大なる問題である。その重なるものを擧げると次の如し。

最上流――公卿――公卿の音樂は何處迄も平安朝の形式音樂である。之れは鎌倉時代以後大に衰微して足利時代に至つて殆んど滅亡してしまつたのを、此期の初めに於て信長、秀吉、家康等が尊王の心から之を復活して以て、上は至尊より下は公卿に至る迄

雲上の儀式及び慰藉に供した。秀吉が二條の離宮に大管絃舞樂を行つた如きはその著しい例である。之れに依て一旦滅びんとした平安朝音樂が又もや復活されて今日に至ることを得たのである。

上流及中流――武家――前期に於て武家の音樂として勃興した所の謠曲を以て武家の式樂と定め、武家を慰藉する爲めの唯一の音樂とした。それで盛んに勸進能を起し大に之を奬勵した。此のことは最も時宜に適したる方法であつた。之れに依つて武家が町人の俗樂を好みその品格の降下することを防いだのである。然しながら太平の打ち續くに從つて謠曲が多少俗樂の影響を受けて軟化したことは確かである。然しながら江戸時代の最も軟弱淫靡の文化文政時代を經ても尙は全くその品位格式を

墜さずに今日に至つたのは實に謠曲が武士の精神を戴し、之を武家が傳へたからである。江戸時代に武家なかりせば謠曲は足利幕府の滅亡と共に消失したかも知れない。

中及び下流――町人及び職人――此階級に屬する者が活動を始め、以て江戸時代文化の中心を形づくるに至つたといふことは最も江戸時代の特色である。三絃樂といひ俗箏といひ皆之れ此の階級者の所生である。今之より此種の音樂に就てその大勢を述べて見よう。

先づ第一に此の時期に輸入された所の新樂器にして最も此時期音樂の特色を作つたものは三味線である。三味線は御承知の通り織豐時代に琉球から傳はつた所の蛇皮線を琵琶法師が改良工夫したものであるといふことになつて居る（後に詳しく述べる）。今此時期の庶民階級が古來及び新來の樂器を如何樣に變化し

て取扱つたかといふに、之を一括して示すと次のようになつて居る。

平安朝の樂琵琶 ── 平家琵琶（前期と餘り形は違はぬ）
鎌倉以後
薩摩琵琶（形小さく輕くなる撥幅廣くなる）
筑前琵琶（形益々小となり輕くなる）
琉球の蛇皮線 ── 三味線

第七圖は琵琶の形及び奏法の變遷を示したものである。之れで見ると平家琵琶の形及び奏法は平安朝の樂琵琶と餘り大して違ひはないが、薩摩琵琶になると大に違つて眞直に押し立てゝ彈く、又筑前琵琶は三味線のように斜めに抱へて彈く、蓋し筑前琵琶の彈き方は三味線の影響を受け之を一部分摸倣したものと思はれる。實際絃の調子の合はせ方も大體三味線を眞似たものであ

甲

乙

丙

丁

第七圖　琵琶の奏法の變遷
(甲)樂琵琶
(乙)平家琵琶
(丙)薩摩琵琶
(丁)筑前琵琶

る。また撥（ばち）の形の變遷に就ては第八圖に掲げて置いた通り、樂琵琶に於ては細長いものであるが、後世の薩摩琵琶や筑前琵琶では扇子のように幅廣く開いた形のものである。三味線の撥は古い平家琵琶（平安朝と大した違ひはない）の撥が變化して今日に至つたのである。

甲　乙　丙

第八圖　琵琶の撥の變遷
（甲）樂琵琶
（乙）三味線
（丙）薩摩琵琶

平安朝	足利時代	織豊時代	江戸前期	江戸後期
樂箏	——筑紫流箏	——八橋流箏	——生田流箏	——山田流箏
			俗箏	

樂器の形は大した相違はない、唯漸次構造が粗末に頑固になつて行く丈けで

ある（尤も長さや厚み、足の形、側面の形、裝飾、柱の形等多少の變遷はあるが、之等は孰れも大した相違ではない）、唯著しく違ふ所は爪の形にある。爪が漸次著しく大となつて來た。その形及び用法の變遷のことは補遺に詳しく述べるから今は省いて置く。

以上は此の期に行はれた庶人の音樂卽ち樂器の構造及び用法の變化を述べたのである。要するに此期の庶人は古く行はれて居た所の樂器を取つて以て自己の都合のよいように勝手に變へて用ひたのである。

次に此期の庶人は之等の樂器を以て如何樣な音樂を作り出したであらうかを考へて見よう。先づその理論に入るに先立つて、何ういふ種類の音樂が現はれ出でたか、その音樂の種類を玆に述べよう。

先づ第一に前期の音樂に新來の樂器三味線の加はつた影響は如何といふに

前期の音樂	其樂器	三味線の加はつた結果	其樂器
平家琵琶	琵琶	淨瑠璃	三味線
能樂	笛、太鼓 大小鼓	江戸長唄	三味線 笛、太鼓 大小鼓
俗謠	ナシ	小唄—端唄—哥澤 長唄	三味線

但し能樂から江戸長唄を生ずるには其間に二三の段階を經て居る。其の最も主要なる段階は歌舞伎劇の勃興である。能樂が俗化して歌舞伎劇を生じ、之れに三味線が加へられそれから脫化した音樂が江戸長唄となつたのである。

能樂（精神は内容　外觀は形式）——武家の精神を取去る（俗化す）——江戸長唄
歌舞伎劇——形式をとる——江戸長唄
三味線——江戸長唄・義太夫節
操人形——内容をとる——義太夫節

淨瑠璃｛音樂的内容——平家琵琶より來る。劇的内容——能樂より來る。

尙ほ三味線樂が箏曲の上に如何樣に影響したかといふに、その關係を表にして示すと次のようになる。

樂箏（公卿的形式）——公卿的を取去る（俗化す）（俗的形式）——八橋流——生田流
三味線樂｛唄物（唄ふもの）——生田流
淨瑠璃（語るもの）——山田流

玆に俗的形式といつたが之れは如何なるものであるか、すぐ後に說明をする。

次に琵琶樂に就て考へて見よう。

平家琵琶—全く形式を取去り武士の精神のみ—薩摩琵琶＼—筑前琵琶
三味線樂／

以上述べたことで大體此期に現はれた音樂の如何なるものであるかを見た。そこで今度は之等の各樂に通じてその通性を檢して見よう。素より問題は當時の町人及び職人輩の音樂だけに限られて居るのである。そこで此の通性は廣く上方の生田流箏曲と江戸の山田流箏曲、上方の上方長唄と江戸の江戸長唄、上方の義太夫と江戸の淨瑠璃等に相對照的に現はれて居る事柄であるが、今所說を簡單明瞭にする爲めに特に淨瑠璃を中心として次に論ずることにしよう。他の諸派に就ては續編に述べる。

ち

先づ江戸時代の俗樂を前後の二期に分つて考へて見ることが便利である。卽

江戸時代｛前期――元祿時代――大阪中心――町人の活動。
　　　　　後期――文化文政時代――江戸が中心――職人の活動。

今之より此の各期に於ける淨瑠璃の特性を述べんとするに當つて讀者は一應前に掲げた日本音樂發達概觀表を一覽せられんことを望む。特に淨瑠璃各派の發達變遷の徑路に就て注目せられ度い。然る時は次の議論は判り易くなる。

（イ）前期卽ち元祿時代前期は大阪が專ら文化の中心となつて居て、その活動者は當時の實業家卽ち所謂町人である。先づ初めに次のことから考へて行かねばならぬ。

（第一）當時都が江戸に移つたにも係らず、何故に江戸より先づ前きに大阪が文化の中心となつたか。

其理由（一）市街としても大阪の方が江戸よりも古くから發達して居て萬事が整頓して居る。

(二)大阪は開港地であつて江戸はさうではなかつた。開港地は他國の文化の集積地となつて早くから發達するに至る。

(三)關西は關東よりも遙かに昔から日本の文化の中心となつて居た。關東は當時之から新たに文化を起さんとする所である。

(四)大阪の文化の活動の中心をなした者は當時の實業家卽ち所謂町人である。町人は生活に餘裕があつて、それで居てその精神は最も活動して居る。而かも常識に富んで居て敏感である。その上に新知識を採り入れる力が强くて武家のように思想が頑固でない。

其他尙ほ列擧すれば澤山あるであらうが、之等が最も主要なる理由となつて、先づ初めに大阪が文化の中心となつたのであらう。

(第二)當時大阪に勃興した音樂は如何樣なる性質を持つて居たか。但しその代表的音樂は義太夫節である。

（一）町人は最も常識に富んで居る。事實常識に缺ける所があつては商賣は出來ない。然しながら當時の町人には常識以上の特別なる教育を必要としなかつた（今日の商人は然らず）。それ故彼等の藝術は凡て常識から割り出されて居て、常識以上の特種なる理性を備へて居ない。その內容が凡て常識から割り出されて居るのは勿論のこと、その形式すら凡て全く常識から割り出されて居る。今之を判り易からしめる爲めに表にして示すと

- 形式の要素
  - 和聲——全く理性的のものである。
  - 旋律
    - 理性的——和聲を基礎にした音階から組立てられる。
    - 常識的——常識から割り出した音階を用ひる。
    - 原始的——音階といふ程のものなく、唯感情に從つて聲が昇降する。

拍子 ┌理性的……音の强弱を一定の規則の下に配分して作る。
　　 │常識的……便宜に應じて勝手に排列して行く。
　　 └原始的……身體の運動又は生理的のリヅムが自然に現はれて來る。

茲に「常識から割り出された音階」といふことを述べたが、それは如何なる音階であるが、又平安朝の音階と何所が違ふかといふことは次章に詳しく述べるが、要するに音階の基礎は和聲にあるが、然し和聲を基礎とした所の音階は之を取扱ひ又は味ふのに一種の理性的修養を必要とするのであつて、常識丈けではこの面白味が出て來ない。然し茲に進步したる所の音階をよく檢して見ると二つの部分から出來て居る。一つはその基礎となるべき部分（例へば三味線の本調子又は二上り等の調律）と、一はその基礎材料から理性的に組み上げて行く組立部分とから成つて居る。所で此の基

礎を捨てゝしまふといふと進歩した音階といふものはなくなつてしまふ。そこで彼等は唯此の基礎丈けは採つて以て自己の音樂の音階を作つたのであるが、之れから理性的に導き出した組立部分は彼等の常識教育では了解が出來なかつた。基礎丈けは常識でも判ることである。何となれば元來和聲を作るに當つてその出發點たる音の調和といふことは素と〳〵敏感なる耳の判斷に依つたのであつて、初めから抽象的の理論で來たものではない。唯之れを組立てる方法が理性的であつたのである。それは此の基礎部分丈けは常識でも或所迄了解出來る事柄である。玆に於て彼等は此の基礎を採つて以て之を自己の音階の基礎とし、扨て之れから組立てゝ行く方法といふのは全く便宜勝手な常識に委してしまつて、之れも理性的の規則を設けなかつた。斯くして出來たものが淨瑠璃其他三味線樂の音階なのである。斯樣に理性的方法を捨てゝ便宜勝手な常識に委したからして、形式は凡て

その内容に從隨し、內容の如何に依つて定まらない。卽ち內容のまに〳〵漂うて流れて行く所の形式が出來た。そこでその長所は實に圓轉滑脫頗る融通が利く形式であるといふことである。之は實に町人の理想とする所である。町人なればこそ實に斯くの如き形式を生じ、又之を見事に運用し得たのである。此點から言つて淨瑠璃は實に町人の理想的音樂である。

然し斯樣に一方に長所があると共に、一方には短所とも言へる所がある。理性的に修養を受けた者から見ると此の常識的形式には隙間だらけである落ち度が多過ぎる。思想が幼稚である。其他種々の非難を加へることが出來る。

そこで爭ひが起つて來る。一方では「常識に訴へて大なる感興を引き得るものならばそれでよい。何も特種な修養をわざ〳〵やらなければならぬやうな厄介なものは、社會の一部に蠢動して議論許りして居る高等遊民に委

せて置いて、我々實際社會に活動して居るものは寧ろ此の方を擇ぶのである」と主張する。然るに又他の一方には「世界の文明は駸々として進歩して居る。常識丈けで高等の敎育修養を要しない時代は既に去つてしまつた。世界の音樂は今日非常な勢ひで理性的に進歩して居るのに、日本許りは未だ幼稚なる舊態に甘んじて滿足して居る。外國の人は此の高尙なる、又感興の無限なる藝術を熱狂してその甘味に醉ひつゝあるのに、日本許りは遂にそれを味はひ得ないで、頗る程度の低いもので滿足して居る。斯の如き未開者を導いて行くのは我々先覺者の本務である」と絶叫して居る者もある。兩者孰れの言ふ所が眞か。要するに兩者には孰れも一理がある。之れは立脚地が違つて居る。兩者の國是、國體が違つて居るのである。爭つて居れば何時迄も果しのつかない問題である。宛かも日本から見ると南洋諸島は日本の相手國に占有されては日本を脅威されることになつて國家

の存立が危いから、何うしても之れを日本に占領したい。然し米國などから見ても同じく之を日本に占領されては米國を脅威することになる。それ故米國は之を日本に占有することを難ずる。此の爭論はその一方の國に居て議論をしては果てしが付かぬ。そこで折衷說が出る。卽ち之を國際聯盟の下に置いて、日本に保管させるにしても、米國を脅威しないように條件を附けて、扨て一種の中立帶として、將來の理想を言へば互ひに之を哺育自發せしめて緩衝地とするのが最もよささうであるといふ意見が必ず第三國から出るに相違ない(尤も著者は日本人であるからさうは言はない、何處迄も日本の立場から行きたく思ふ)。そこで此町人の常識的音樂はどうであるか。幸ひにして今日の所自分は第三者の位地にあるらしい。そこで折衷說を持ち出して、之れを一種の中立體となし、徒らに鈍栗の脊競べの如く爭ふことを止めて、兩派互ひに相聯盟し又は特にその一方(つまり常識側、

宛かも南洋の委任を日本側とする樣に、その方が地位上最も適當である）に委任をして、之を哺育自發せしめて以て將來世界の文化と同等のものにして行つたならばよからうと考へる。

（二）上に述べたのは主として形式上の問題であつたが、今度は主として音樂の内容に關することである。先づ當時の町人の生活は頗る餘裕があつた。今のように（と言つては失禮だが）働くことと及び儲けることに許り一生汲汲としては居なかつた。相當の年になると店のことは番頭にでも讓つて自分は若隱居をして、餘生を藝道に暮して居る。それ故音樂も非常に餘裕のあるものである。第一に語られる所の一段が非常に長い。その長い一段を語り終る迄チツト聞いて居る。語り終られた所でよくそれを合點して見て、腹の中で充分合點が行つたらば初めて滿足をする。兎に角味はふといふことの上に非常なる餘裕を持つて居る。今初まつたと思つたらばモウ直ぐに

濟んでしまつたといふような短かいものでは、忙しなくて彼等は滿足しない。それ故義太夫節は充分長いのがよいのである。

(三)次に町人は日常金錢を取扱つて居る。金錢を扱つて居るから非常に義理堅い。それが商業道德といふものである。近頃世間には「金錢を扱つて居る所の商人は唯儲ける事許り考へて居て、最も義理を知らない」といふことを言ふ人があるが、それは皮想の見である。尤も廣い世の中、殊に近頃の樣に生活に逐はれて他を顧る餘裕のない世の中では、或はさういふ者も時々あらう。然し元來金錢を扱ふ所の商人は最も義理堅くなくては信用といふものが出て來ない。信用がなくては商業は出來ない。信用は町人の唯一の財產である。況してや元祿當時の大阪の町人の如き生活に餘裕ある者に於ては、實に義理といふことは彼等の最も重んずる所であつたに相違ない。然るに義理と人情との間には絕えず衝突問題が起る。親子の間、夫婦

の間、又は相愛の男女の間に、情と義理との衝突が起り、切なる情を捨てるに忍びず、さりとて義理を破ることは彼等の最も恥づる所である。セッパ詰つて命を捨てる、玆で心中といふことが起る。此の間の心の微妙なる働きは實に彼等町人にして初めて眞實に了解し得る所である。此ことは彼等の痛切なる問題であつたのである。心中を以て決して卑猥なる徒ら事とは思つて居なかつた。今日新聞の三面記事に對するが如き好奇心で見て居たのではなかつた。皆自分自身の心に引き較べて味はつて居たのである。彼等は商賣の上に於て如何なる困難なる出來事に出遇つても、常に之を處理し辨別して行く丈けの常識が發達して居る。然し唯一つ何うしても彼等の力に餘る問題がある。それは義理と人情との衝突である。此難問に出會するや、彼等は最後の手段として命を捨てるの覺悟が必要であつた。此の義理と人情との間の機微が凝り固まつて藝術となつたものが實に義太夫節

である義太夫節の眞の生命は決して常識的形式ではない、實に此の義理人情の機徴にある。言ひ換へれば

義太夫は實に町人の最大の藝術である

町人にして初めて義太夫節を生じ得たのであつて、町人以外何者も決して義太夫の眞意を味はふことが出來ない。

斯樣に義太夫は何處迄も町人の音樂であつて、その義理人情は町人から見た所の義理人情である。之に就て私は玆に面白い問題を論じて見たい。それは義太夫の中には武士道を取扱つた者が澤山ある。然し元來義太夫は武士の藝術ではなく、何處迄も町人の藝術である。從つてその武士道なるものは、眞の武士道ではなく、町人の觀察したる武士道である。町人が斯うもあらうかと推察した所の武士道である。從つて萬事打算的である。そろ盤式武士道である。眞の武

士道の簡明直截なるとは全く違つて居る。試みに『忠臣藏』でも『菅原傳授手習鑑』でも何でも武士を取扱つて居る義太夫を觀察せられよ。例へば忠臣藏に於ける大星由良之助の行動の如何に打算的で淺薄であるか、その祇園一力の場の如き殆んど唾棄すべきものがある。武士が主君の爲めに我子を犧牲に供した場合の心の働きを、町人より見たものと、眞の武士と比較して示して見よう。

『菅原傳授手習鑑』寺子屋の一節。

小太郎が母涙ながら「若君菅秀才のお身がはり、お役に立てゝ下さつたか、まだか樣子が聞きたい」といふに悔くり「シテ〳〵それは得心か」「得心ナリャこそ此の經帷子、六字の幡」「ウムしてその許は何人の御内證」と尋ぬる内に門口より「梅は飛び櫻はかるゝ世の中に、何とて松のつれなかるらん、」女房悦べ、悴はお役に立つたぞ」と聞くよりワットせき上げて、前後不覺に取り亂す。「ヤア未練者め」と叱り付け、ズッと通るは松王丸。見るに夫婦は二

度恟くり。夢か現か。夫婦かと呆れて詞もなかりしが、武部源藏威儀を正し、「一禮は先づ後のこと。是迄敵と思ひし松王、打つてかはつた所存は如何に、不審さよ」と尋ぬれば、「ォ、御不審尤も、存じの通り、我々兄弟三人は、銘銘に別れて奉公、情けなや此の松王は時平公に隨ひ、親兄弟共肉緣切り、御恩請けた丞相樣へ敵對、主命とは言ひながら皆是れ此身の因果、何とぞ主從の緣切らんと、作病構へ暇の願ひ、菅秀才の首見たらば暇やらんと今日の役目、よもや貴殿が討はせまい。なれ共身代りに立つべき一子なくば如何せん、爰ぞ御恩報ずる時と女房千代と云ひ合せ、二人の中の倅をば先へ廻して此の身代り。机の數を改めしも、我子は來たかと心のめど、菅相丞には我が性根を見込み玉ひ、何とて松のつれなからうぞとの御歌を、松はつれないつれないと、世上の口にかゝる悔しさ、推量あれ源藏殿、倅がなくば何時迄も、人でなしと言はれんに、持つべきものは子なるぞや」と言ふに女房猶せき上げ、「草葉

の蔭で小太郎が、聞て嬉しう思ひましよ、持つべき物は子なるとは、あの子が爲めに好い手向け、思へば最前別れた時、いつにない後追うたを、叱つた時のその悲しさ、冥途の旅へ寺入りと、早や蟲が知らせたか、隣村へ行くというて、道迄いんで見たれ共、子を殺さしにおこして置て、どうマア家へいなるゝものぞ、死顏なり共今一度、見たさに未練と笑うて下さんすな、包みし祝儀はあの子が香奠、四十九日の蒸物迄、持て寺入さすといふ、悲しい事が世にあらうか、育ちも生れも賤しくば、殺す心も有るまいに、死ぬる子は眉目よしと、美しう生れたが、可愛やその身の不仕合せ、何の因果に疱瘡迄、仕もうた事ぢや」とせき上げて、カッパと伏て泣きければ、共に悲しむ戸浪は立ち寄り「最前にナ、連合の身代りと思ひ付た傍へ往て、お師匠樣今から頼み上ますと、いふた時の事思ひ出せば、他人のわしさへ骨身が碎ける、親御の身ではお道理」と、涙添ゆれば、「イヤ御内證、コリヤ女房も何ではえる、

覺悟したお身代り、内で存分ほえたではないか、御夫婦の手前もある、イャ何に源藏殿、申し付てはおこしたれ共、定めて最期の節、未練な死を致したで御座らう」「イャ若君菅秀才の御身代りと云ひ聞かしたれば、潔よく首指しのべ」「アノ逃げ隱れも致さずにナ」「につこり笑うて」「ム、、、、出かしおりました。利口な奴、立派な奴、健氣な八つや九つで、親に代つて恩送り、お役に立は孝行者、手柄者と思ふから、思ひ出すは櫻丸。御恩も送らず先立ちし、嘸や草葉の蔭よりも、羨ましかろ、けなりかろ、倅が事を思ふに付け、思ひ出さるゝ〳〵」と流石同腹同姓を、忘れ兼ねたる悲歎の涙。(以下略)

之れと對照する爲めに眞の武士の例を次に記す。

伊豆少將談。「乃木少尉の戰死」

此の高地が我軍に歸した數日前、乃木將軍の次子保典少尉は、只一發の敵彈の爲めに名譽の戰死を遂げたのである。始め長子勝典中尉が南山の戰に一命

を國家に殉じた以來、流石に司令官の胸中を推量する所があつて、暫時保典少尉を戰線から遠ざからせ、衞兵長といふ比較的危難の少ない方面に廻はしたのであるが、それから一月あまりも經て、乃木大將の耳に此のことが聞えて、「乃公の伜を何故戰線へ立たせぬか、怪しからぬことをする」と直ぐに劇烈な小言が來た。そこで友安後備旅團長は此間の事情を斟酌して、「それならは自分の副官に使ひますから、之れで御承知が願ひたい」と云つて遣つた。無論大將は不服であつたけれども、旅團長の取りなしであるから「仕方がない」と不承不承に辛抱することになつた譯であつた。然るに二〇三の攻擊中友安旅團長からの傳令を受けて、保典少尉は戰線に近く馳け廻れる途中、烈しく來る敵の彈丸は不幸にも此の靑年少尉の胴體を貫いて卽死せしめた。予は其時二〇三高地に居たが此報告を受けると電話で以て司令部に通知しなければならない。刹那の予の胸中は、今思ひ出しても暗涙を催さしめる。予は

予自身を激勵して電話が掛けると、そこへ出たのは今■旅團長たる白井少將であつた。「報告がある」「何か」「甚だ申上げ惡いが實は乃木少尉が傳令に行く途中見事に一發で戰死されたのである」、「おゝさうか」。之れで通話は了つた。後になつて予が白井參謀から直接に聞き得た所は實に次の如くである。參謀が予からの報告をそつと胸に抱いて樣子を窺ひ乍ら大將の部屋に行つた時は恰も黃昏で四邊が朦朧として大將の顏がはつきりと見えなんだ、併し若しはつきりと見えたならば或は此の報告は出來なかつたかも知れぬと參謀は語つた。「――實は伊豆から報告がありましたが乃木少尉が即死されました」「さうか」、大將は只此一語を下された丈けであつた。之が若し他の將校の場合であつたら戰死の時の狀況やら始末やらを細々と聞かれるのが例であるが、此時に限つてさう云ふことは色にも動かさなかつたのである。そこで副官達はせめて少尉の遺骸を箱にでも入れ、心ばかりの埋葬をしようと企て、いろ〳〵

と捜し廻つたけれども箱らしい箱がない。終に電話を以てビスケットの大箱を取寄せようと騒いだ。此の騒ぎを聞付けた大將はのこ〳〵と部屋を出て來て、「何か起きたか」、「いえ乃木少尉の御遺骸を箱に入れて我々丈で葬りたいと思ひまして……」、すると大將は忽ち激怒した。恐らく此の怒りは足掛け二年の出征中の始めの怒りであり又最後の怒りであつただらう。「遺骸を葬る、それは何事か、此の二〇三高地の戰鬪には我軍の死傷は一萬にも及んで居る、皆な我子である。保典に限つて之れだ特に棺に入れるとは何事か。戰場に屍を晒してこそ軍人の本懷である。都合が出來たら皆と一緒に燒け」。と云つて去られた、其場に居合せた將校は皆熱涙に咽んだ。云々

松王が流した涙と乃木大將の流さなかつた涙と孰れが深いか。我子の死樣を聞いて安心するのと、之を一言も聞かなかつた眞意と果して如何。町人の見たる武士道は餘りに打算的である。仕込んだ元金に利息が附いて居る。利息がなけ

れば商賣にはならぬ、因果應報勸善懲惡、差引殘金何程といふ武士道はない。忠臣藏でも何でも、義太夫はどこ迄も町人の藝術である。

予は此前期の中心として特に大阪を擧げ、その代表的音樂として義太夫節の性質を論じた。今茲に序を以て此の前期の終り頃に京都に於て發達をした一中節のことを一言して置きたいと思ふ。それは二重の意味がある、一つは此の一中節が京都の代表的音樂であるから、日本の三大都市の一としての京都の性質を知り得るといふことゝ、又一つは此の一中節が江戸に入つて後期の江戸音樂を形成したといふことゝの兩方である。

江戸時代三都の代表的音樂
- 大阪――義太夫節。
- 京都――一中節。
- 江戸――河東・新内・清元。

（常盤津は一種の過渡期のものである）。

京都人の性質と一中節との關係。

（一）當時の京都は既に活動の中心を江戸及び大阪に奪はれてしまつて、京都人の生活は抜殼となつてしまつた。從つて當時の京都人は敏感でない、義太夫節の如く義理人情といふことには大した共鳴がない。例へば心中物にしても同情はあるが共鳴といふことがない。從つてその眞意義が發揮されない。初め義太夫節の起る前にその祖になる所の角太夫節とか井上播磨の節などが皆京都で起つたが、之等は皆京都では存在の意義を失つてしまつて、結局その流派は大阪に入つて初めて玆にその意義を認められた確固たる基礎を得たのが義太夫節である。之に代つて京都に殘つて眞に京都に相應はしいものとなつて現はれたのが一中節である。之れは素より淨瑠璃の一派であつて、元來淨瑠璃なるものが音樂を用ひて人情を描き出さうとするのが目的であるから（その起原がそれから起つて居る）、一中節とても素

より人情を唄つたものであるには相違ないが、その唄はれたる人情は客觀的である。自分の心から出て、聽者の心に入つて行くものでなく、他人の事を噂さして如何にも氣の毒だと同情して居る丈けのものである。義太夫節に於ては前にも述べたように、他人に同情して居るのではなくて、自分の身につまされて泣いて居るのである。他人の子の死を氣の毒がつて居るのではなくて、自分の子の死を嘆いて居るのである。此の點が先づ第一に違つて居る。

(二)當時の京都人は時間上には餘裕があるが、金錢上の餘裕がない。それ故萬事に貧弱である。藝術が凡て貧弱である。資本がかゝつて居ない。内容に於ても設備に於ても凡て規模が小さい。

(三)當時の京都人は活動力が不足である。音樂に威力が足りない。大なる音聲を出すといふこともない。悲しければ大に泣き、喜んでは大に笑ひ、怒る

時は何處迄も怒るといふ氣力が足りない。つまり表情能力が足りない。之に較べると大阪の義太夫は之れと正反對である。此のことは一中節許りでなく、京都の藝術の多くは皆さうである。義太夫よりも前に京都で起つたものに宇治加賀太夫といふ人があつて一派の淨瑠璃を語り出したが、之れは微音で常に泣き聲を出して、グツ〳〵と蟲の匐ふように語つて行くのである。之れが大に京都人の氣に入つて大そう持てた。その後井上播磨掾といふ人がモツト大聲を發し活動的の一派を開いたらば京都では餘り受けなくて、却つて大阪で大に持てはやされ遂にその弟子の竹本義太夫といふ人が大阪で旗上げをして義太夫節を起したので、それより以前の諸派は自然消滅してしまつたのである。此點に於ても實際活動した實務社會に立つて居る人と、隱遁して居る者とは全くその趣好が違ふことが明らかに判る。

(四)斯樣に當時の京都は文化の拔殼となつたが、然しそれは足利時代の末に

戰國の大動亂が續いて京都の文化が打破され盡した所で、その後になつて政治の中心が江戸に移されてしまつたのであるから、つまり昔は大豪家であつた者が、親の代からさんざん不幸續きで財産も皆無くしてしまひ、遂に零落してしまつたのと同じことである。さういふ人は常に口癖のように自分の親父達の偉かつたこと許り自慢して居て自分のことは言はない。「家のお親父さんは田地の何百町を持つて居て、召使ひの何十人置いてあつた」などゝ、そんなこと許り自慢して居て、現在六疊一間の茅屋に親子五人が寢起きして居るなどゝいふことは一向に口に出さない。やつと腰辨で勤めるようになつても、「誰々は以前の格式が自分よりも下であつたから、あんな人に頭を下げることはいやだ」などゝ言つて居るものが多い。維新頃に「武士は食はねど高楊子」といふ諺が流行つたが、つまりそれと同じことである。當時の京都人は以前の京都の榮華（室町時代）を忘れないで、常に

それをのみ夢に見て居る。現在の衰亡をそれで慰めて居る。而かも微々たる乍らお公卿樣達も此土地に殘つて居られる。それを日々見て居る。如何にしても京都人は室町の榮華を忘れることは出來ない。茲に於て京都人の音樂たる一中節は室町時代の音樂たる謠曲の臭を脫することが出來ぬ。肉體は淨瑠璃でも謠曲の衣裝を着けて居る。此の謠曲の衣裝を脫ぎ棄てることは京都人の出來ないことである。一中節は實に謠曲の精神が淨瑠璃に乘り移つたものである。

茲に於て一中節には他の淨瑠璃派の到底及ばない所の格式を備へて居る。一種の品格を持つて居る。一中節の價値は實に此の品格にあるのである。此の品格があるために或る一部の人に今でも珍重されて居る。之れを珍重し愛好する人は他の淨瑠璃を好む人よりは、何處か品格に優れた所があるからであるとも言へる。然し私をして思ふ存分に批評させてもらふと、實

はその人は徹底しない所がある。音樂に品格を要求するならば、謠曲の方が尙ほ一層徹底して居る。思ひ切つて高尙に行けば平安朝の雅樂がある。又義理人情を眞に味はひたければ徹底した義太夫節がある。その他新内節でも淸元でも皆それ〴〵その主義に於て徹底して居る。然るに一中節は中ぶらりんである。徹底しない。如何樣な人が之を好むかといふに、昔ならば旗本衆か、俳諧師の如きもの、雅の樣で俗、俗のようで雅。武士の樣で町人根性。町人の成上り者。實業者にして新華族となつた者。悟つたような悟らない者。孰れも徹底しない者でなる。斯く申しても私は少しも一中節を攻擊して居ない、又之を愛好する人を攻擊しては居ない。徹底した者許りでは社會は活動して行かない。恐らく中等社會の大部分は皆徹底しない者許りである。斯く申す小生も最も徹底しない人間である。徹底しない人間が社會に必要だとすれば、一中節も又決して無用ではない、却つてその

價値を認めなければならない。

（ロ）後期即ち享保頃から文化文政に至る間は漸くにして江戸が文化の中心となつて來た。その頃になつて初めて江戸の秩序が立つて來て階級が定まつて來從つて其等の階級から特種の文化が出て來たのである。その頃になると大阪の方ではもはや發達の程度が極度に達してしまつて漸次沈滯して行つた。即ち大阪には前にも述べた通り町人の理想的の藝術たる義太夫といふものがあつて、それが充分に發達し盡して居る。もはや彼等の常識的教育を以てしては出來得る限りの全力を盡してしまつた。之れ以上はもはや彼等の手にはをへない。斯くなつてしまへば漸次沈滯して行くより外はないのである。此の時期に當つて若輩たる江戸は今や元氣横溢なる青年となつて活動を初めたのである。而してそれが全盛に達したのは所謂文化文政時代である。文化文政になつてしまふと江戸の藝術も頂點に達して、恰かも元祿當時の大阪の如き有樣となつた。今次

に江戸が少年時代から漸次勃興して此の盛壯時期に進んで行く有樣を述べようと思ふ。

之を述ぶる前に準備として、前期に關西地方が發達して居つたその間に江戸の音樂は如何樣な有樣であつたかといふことから述べて行くの必要がある。

江戸音樂の概觀

- 前期―殺伐時代……武裝的都府草創時代として蠻風を崇ぶ。
  例。金平節。大薩摩節。
- 中期―過渡時代……萬事緒に就き漸く蠻風を脫して溫健となる。
  例。河東節。
- 後期―遊蕩時代……關西より輸入せる人情音樂を皮想的に取入れた結果徒らに淫靡となる。
  例。新內節。清元節。

(第一)殺伐時代。江戸幕府といふものは、英雄割據して互に鎬を削つた所の戰國時代を統一して出來上つたものである。そこで江戸にその幕府を置いたと

いふことは、政治の中心を江戸に置いたといふよりも、寧ろ武力の越幾斯を江戸に集めて、以て之を統一しようと企てたものである。參勤交代といひ、江戸大名屋敷といひ、皆その手段である。戰國時代に於ける天下の豪傑は皆江戸に吸收し盡されて居る。從つて先づ第一に江戸の狀況といふものは到る處に武力が橫溢して居たのである。何しろ、古くは元龜天正、近くは慶長元和の合戰に於て、實戰を經た所の豬武者共が生き殘つて盛んに氣焰を吐いて居る。「今の若い者は元氣が無くて駄目だ、そんな弱いことで矢玉の下が潛れるか」などゝいつて頻りと若い者を罵倒する。さうなると若い者も負けては居らぬ、「何に自分だつて戰爭に出ればその位のことはやつて見せる。老人などには劣らないぞ」といつて盛んに憤慨する。かの大久保彥左衞門などの講談を聞くとその有樣が目に見るように察せられる。斯樣な時世であるから、萬事殺伐である。柔弱などといふことは藥にしたくもない。何でも勇壯活潑でありさへすればそれでよい。

それで滿足して居る。斯樣な有樣であるから實に殺伐極まる音樂が起つて、又それが最も歡迎されて居たのである。此の點は鎌倉武士の音樂に似て居る。唯違つて居る所は當時の武士は鎌倉の武士よりも幾多か敎育が進んで居つた位のものである。此の人氣に最も適應して現はれたものが金平節や大薩摩節である。

初め戰國時代の末に三味線といふ樂器が初めて日本へ傳來した。之れを平家琵琶を語る法師が工夫をして關西で一種の音樂を起した。之れが淨瑠璃の祖である。尤も當時の淨瑠璃は殆んど幼稚であつて未だ藝術的のものとは言へなかつた。所がその弟子共の中に一人の天才が出て來て初めて此の淨瑠璃を一種の藝術的のものとなした。此の天才は薩摩淨雲といふ名の人である。此の人が江戸に於てその流派を擴めようとした。此の淨雲の弟子に四人の偉い人があつた。卽ち杉山丹波掾、櫻井丹波少掾、薩摩太夫、虎屋源太夫の四人である。此の四人を淨雲門下の四天王と呼んで居る。此の四人から各々次のような各派が生じ

たのである。

薩摩淨雲
- 杉山丹波掾……河東節（江戸）
- 櫻井丹波少掾……金平節（江戸）
- 薩摩太夫……大薩摩節（江戸）
- 虎屋源太夫
  - 井上播磨掾……義太夫節（大阪）
  - 山本角太夫……一中節（京都）

此の中で虎屋源太夫は關西に行つて關西淨瑠璃の基を開き、それから起つた京都の一中節から又その弟子を再び江戸へ逆輸入して來たのが江戸で後期の常盤津、新內、富本、清元等となつたのである。

前記の四天王の中の初めの三人は江戸に止まつたが、その中で櫻井丹波少掾といふ人は息子の和泉太夫と共に金平節といふ淨瑠璃を語り出した。卽ち坂田の金時の息子に金平（きんぴら）といふ假想的の大々豪傑を作り出して、その金平の猛烈極まる大活劇を演ずるのである。

金平節の一例。『勇金平』一節。

其後宗虎は本國へ逃げ下り、郎黨共を近付け、斯樣々々の次第にて無念比ひはなきぞかし、數年源氏を滅ぼさんと心掛けしに時至り、今度の首尾こそ幸ひなれ。いざ打つ立てや者とて、近國を催ほし、都合其勢五萬餘騎、都を指して打寄する。賴義此由聞し召し、四天王を始めとして宗徒の兵を引具し、急ぎ都を打立て、播州さして下向有。兩陣道にて行向ひ、時の聲をぞ上にけり。時の聲も靜まれば、寄手の陣より波原兵藤と名乘つて大勢に割つて入り、はらり〳〵となぎ倒せば源氏の先陣掛け散らされ、しどろになつて見えければ、貞兼見て飛んで出で、兵藤に渡り合ひ、戰ふと見えけるが、さしも勇みし兵藤が首は前にぞ落にける。竹綱是をみるよりも今に初めぬ手隙哉と、大太刀拔いて切て出、四天王の隨二、竹綱が手並を手本にせよやとて、四方八面切まくれば、何かは以て堪るべき、色めき立て寄手の勢は、むら〳〵はつと逃

第九圖　金平節の圖

げ散れば、大將大くま堪へ兼ね、淺ましの者共やと鐵砲引さげ打て出で、蜘蛛手十文字に薙ぎ伏すれば、さしも勇みし都勢、味方の陣へ打返す。公平是を見るよりも、あれていの小冠者めに、こわげはなきぞ、みたの勢、打物やめて見物せよと、飛び掛つて組みけるが、大くまも大力爰を最期とせりあはひしに、世界無双の金平が、物の數とも思はゞこそ、かしこへかつぱと投げ倒し、九のいの下をふまへつゝ、うんと云て踏み付れば、手足の指もはだかりて、のめりをかへす所を、首ふつつと捩ぢ切、勝どきを行ひ、君の御伴仕り、都をさして凱陣あり、源氏繁昌目出度し共、中々申す許はなかりけり。

櫻井丹波少掾といふ人は大力肥滿の見るから勇ましさうな大男で、それが鐵扇を振り廻して見臺をポン〳〵と打ちたゝき乍ら大聲で此の節を怒鳴る。所でその息子の和泉太夫といふのが舞臺の上で操人形を使つて此の猛烈極まる大活劇を遠慮もなく思ふ存分にやつ付ける。その猛烈さ加減は到底今日俳優澤村訥子

の猛優振りとも比較にならん程である。最も面白く激した所へ行くと親の丹波少掾は鐵扇を一層振り上げて見臺を力にまかせて打ちなぐると、見臺は打ち破れて宙を飛んで四散する。同時に息子の方の和泉太夫は舞臺の上で人形を惜しげもなく首引きちぎつてたゝき投げてしまふ。毎日見臺一つ宛打ち壞し、人形を幾つか破損してしまふ。それで川柳に

親丹波、毎日岩を叩き割り

といふ句がある位である。それ故觀客の方でもそれに釣込まれて無性矢鱈に興奮し、憤慨して、ぢつとしては居られない。客の方でも互ひに側の人の頭を毆り付ける、毆り返すして、劇場到る所に毆り合ひが出來るといふ有樣である。之れが實に當時の江戶の人間に最も適した、最も愛好された音樂であつたのである。如何に當時の江戶音樂が殺伐主義であつたかといふことが判る。

所が之れが餘り昂じ過ぎて、和泉太夫も人形の首を打ち割つて居る中は無事

だつたが、遂に或る事からお客の頭を打ち割つてしまつた。その爲に遂に此金平節は幕府から禁止されてしまつた。所で此の殺伐主義を受け繼いで幾分か藝術的に變つて來たものが所謂大薩摩節である。今は大薩摩は長唄と連關して其方に入つて居るように思はれて居るが、大薩摩が長唄と結び付いたのは歌舞伎劇の方からである。金平節の猛烈振りを受け繼いで初めて之を劇の方で試みたのが、初代の市川團十郞であつて、その猛烈振りを荒事と稱へて、市川家の專賣のようになつて居た。『暫』の所作などは卽ちそれである。斯樣な荒事に適する所から大薩摩節が劇場音樂として用ひられ、遂に今日長唄と混じてしまつたのである。元來長唄と大薩摩節とは全然起因が違ふ。長唄は唄の一種であるから之を唄ふといふ、長唄を語るとは言はない。又大薩摩節は淨瑠璃の一種であるから、之を語るといつて唄ふとは言はない。淨瑠璃は素と平家琵琶から起つたのであつて、平家琵琶は音樂といふよりも寧ろ平家物語を朗讀し、之を語つ

て聞かせるといふに過ぎないから、それで此の系統のものは皆語るといつて唄ふとは云はないのである。扨て大薩摩節を今日芳村伊十郎などが語るのを聞くと中々面白いが、然しそれは後世に長唄と混じてから、餘程進歩したからである。最初の大薩摩節といふのは、只三味線を無性矢鱈にジャン〳〵と引つぱたいて居る許りで、それで語る人は唯大きな聲でワー〳〵怒鳴つて居るといふに過ぎない。それ故雄壯活潑で凄味はあるが、音樂として見ると頗る幼稚なものである。今日殘つて居る大薩摩節、例へば『鞍馬山』とか『筑摩川』などを虛心平氣で冷靜に聞いて見ると實に全くその殺伐な野蠻な面影を傳へて居る。

所で斯樣に殺伐な寛文、元祿の時代も過ぎて、享保の頃になつて來ると、もはや戰國時代の生殘り勇士共も大方皆死んでしまつて、人々は漸く武張つた戰爭ごとを嫌ふようになり、眞面目に平和的文明といふことを考へるようになつて來た。斯くして一種の江戸式音樂が漸く勃興して來たのである。そこで第一に

起つて來た藝術的の音樂は河東節である。此の河東節は前に述べた薩摩淨雲の門弟四天王の一人杉山丹後掾の流から出たものであつて、杉山丹後掾の次が江戸肥前掾といつて、江戸節といふのを起し、その次の代が江戸半太夫といつて半太夫節といふものを起し、その次の十寸見河東といふ人が此の河東節を創めたのである。つまり江戸節や半太夫節は此の河東節を生み出す段階に過ぎないのであつて、河東節に至つて始めて固定した一つの藝術が出來上つたのである。河東節は江戸式の音樂であるといふことを前に言つたが、江戸式といふことはどういふことであるか、江戸を代表する音樂はどういふ特性を有しなければならないかといふことに就ては、後に江戸後期の音樂と共に合せて說明することにしよう。唯玆に河東節が後期の遊蕩式音樂と何處が違ふかといふことだけを申し述べて見ると、當時の江戸の有樣に就て考へて見ると

（一）當時は未だ職人其他下層社會の勢力が跋扈して居ないから、一種の優美

で品の好い所がある。

(二)當時は道德思想が未だ墮落して居ない。遊蕩を歡迎する迄に至つて居ない。

(三)慶長元和の合戰以來江戸は大阪を敵視して居た。その惡感情が未だ多少殘留して居て、大阪の文化を崇拜し之を模倣せんとする氣風は餘りなかつた。寧ろ大阪の町人を賤しむ風があつた。それ故大阪の濃艶なる色事を排斥するの傾があつた。之れが河東節に一種の氣品を持たしめた理由である。

兎に角河東節は當時此の風潮を代表して起つた音樂であつた。然るに享保の末年に至つて、京都の一中節を起した祖都太夫一中といふ人の弟子に當る宮古路豐後掾といふ人が江戸に來てその流派を擴めようとした、之を豐後節といふ。然し江戸に來て之を擴めるといふことになると京都の臭味を脱してしまはなければならぬ。京都の臭味とは何であるかといふに、前に述べた如く謠曲の衣裝

を被つて居ることである。淨瑠璃が謠曲の衣裝を被るといふことは京都に於てこそ重大なる意味があるのであるが江戸に於ては全く意味のないことである。謠曲の衣裝を被つたといふことは京都獨特の保守思想から來た。然るに江戸は最も急進的の思想を持つて居る都市である。保守思想といことは啻に無用なるのみならず、江戸人士の最も排斥することである。それ故此の衣裝を脱しなければ江戸に於ては歡迎されない。豐後節は實に一中節から京都の精神たる謠曲の衣を脱した所の藝術である。所が此の豐後節は豫想外に大に江戸の人氣に投じた。その理由の最も重なるものは次の點にある。

（一）當時關西の藝術は發達の頂點に達し、その進歩の點に於て到底江戸の藝術と同一の論ではなかつた。その技巧の巧みなる、又表情能力の大なる、實に感に堪へざるものがあつた。玆に於て負けぬ氣の江戸つ子も遂にその前に降參して之を崇拜するに至つた。

（二）都市の發達と人口の增殖等の關係から生活の逼迫を感ずるようになり、從つて利己主義に傾いて來た結果、道德は頽廢し、人心は墮落して來た。そこで關西の人情音樂を好み頗る遊蕩的に傾いて來た。尤も關西の人がその人情の奥妙を味はつて居たのに反して江戶の人は唯その皮想的の遊蕩氣分丈けを歡迎して居たのである。（後に詳しく述べる）。

其他にも種々の理由があるが、尙ほ後に又之を述べることゝして、兎も角も此の豐後節は江戶人に大歡迎を受け、當時漸く勃興し始めんとして居た遊蕩氣分を一時に刺戟して爆發させ、當時の風紀を亂したといふ所で、幕府から禁止されてしまつた。そこで又暫くしてその弟子の常盤津文字太夫といふ人（初め關東文字太夫といふたが關東の字は不都合だとあつて其筋から差止められて常盤津と姓を改めた）が豐後節から成るべく極端な情事丈けを脫いて尙ほ一層江戶の氣風に沿ふようにうに改めて一派を開いた。之れを常盤津節といふ。然しながら

新内節　富本節　清元節

後に述べるように此の常盤津節は眞の江戸式條件に叶つて居ない、過渡的の作品である。徹底した所がない。何でも世の中のことは徹底した所まで進んで行かなければ決して安定は得られない。喧嘩の仲裁をするのにも徹底した所まで解決を付けてやらなければ仲裁は無效である。一旦は納まつても暫くして喧嘩が起つて來るのは當然である。それ故常盤津が起つてから暫くの後に、一層徹底した所の新内節といふのが起つて來た。之は常盤津文字太夫の相弟子なる富士松薩摩掾といふ人が之を起し初め、その弟子の鶴賀新内といふ人に至つて大成したのである。茲に於て常盤津節の方に於ても勢ひ徹底したやり方をしなければならないことになる。そこで常盤津文字太夫の弟子に富本豐前掾といふ人があつて富本節といふのを起し、又その弟子に清元延壽齋といふ人があつて清元節といふのを起した。茲に於て全く徹底した所の江戸式代表音樂が現出した次第である。

都太夫一中——宮古路豐後掾——常盤津文字太夫——富本豐前掾
（一中節）（元祿）　（豐後節）（享保）　（常盤津節）（元文）　（富本節）（寛延）

（富本豐前掾）—富本齋宮太夫

（富本豐前掾）—清元延壽齋
（清元節）（文化）

（宮古路豐後掾）—富士松薩摩掾—鶴賀新内
（新内節）（延享）

〔參考〕

元祿（十六年）—寶永（七年）—正德（五年）—享保（二十年）—元文（五年）—寛保（三年）—延享（四年）—寛延（三年）—寶曆（十三年）—明和（八年）—安永（九年）—天明（八年）—寛政（十二年）—享和（三年）—文化（十四年）—文政（十二年）—天保（十四年）…

（元祿元年は本年（大正八年）より二百三十一年前、文化元年は本年より百十

五年前に當る〕

以上の説明中で屢々江戸式といふことを述べたが、江戸式といふことは何であるか。如何なるものを江戸式といふのであるか。之からその説明をしよう。それには當時の江戸人の氣風、その狀態等に就て述べなければならぬ。

先づ第一に當時江戸の最下層の人間が活躍を始めた。職人、鳶の者、魚屋、大工、皆それ〴〵大活動をやつて居る。敎育のないことは此上もない。それ故道德心が大に缺けて居る。少し複雜な込み入つた義理人情などは丸で判らない。從つてさういふ入り込んだ事件には少しも興味を持つて居ない。此のことが淨瑠璃の內容の上に、大變化を來さしめ、凡て人情主義といふことが破壞されて行く。

次に彼等は多くは其日暮しの生活をして居る。金錢にも餘裕がなければ時間にも餘裕がない。その原因は生存競爭の激しく、生活の逼迫したことにある。

此の點が大に關西の藝術と違ふ。

	大阪	京都	江戸
金錢上	餘裕あり	餘裕なし	餘裕なし
時間上	餘裕あり	餘裕あり	餘裕なし

昔から「かせぐに追付く貧乏なし」といふ諺があるが、生活の逼迫して來た曉には、幾らかせいでも資本のない者は何處迄も金持ちにはなれぬ。資本のある者は坐して居ても利息が財產を增して行つて吳れる。玆に於て社會主義が起つて來るのであるが、然し階級制度のやかましい江戸時代では社會主義の起りようがない。そこで勞働社會の生活といふものは半ば自棄的である。江戸つ子は宵越しの錢は使はない。其日に得たものは其日に散じてしまふといふような態度になつて來る。つまり言ひ換へれば萬事現在滿足主義である。現在さへ面

白ければよい。目の前さへ面白可笑しければよい。

又彼等は敎育がない。音樂の形式や組織などはどうでもよい。聞いて面白くありさへすればよい。好い音がして居さへすればよい。組立て方が何であらうと、纏まつて居ようと居まいとそんなことは一向關する所でない。つまり感覺の滿足を目的として居る。子供の趣好と同じことである。美しい色、綺麗な音、甘い味。凡て感覺の刺戟を要求して居る。そこで江戸の音樂は無暗に喉をころがして、節ばかり細工して居る。徹底したる江戸の音樂は皆さうである。新内も淸元も皆喉を巧みに使ふことを苦心して居る。江戸では直きに「あなたの喉を一つ聞かせて下さい」といふことを言ふ。上方の音樂は喉を聞かせるのを目的として居ない。實にその情愛の發露を目的として居る、聽く人も又その精神を聞いて居るのであつて音響を聞いて居るのではない。

一方に於て江戸の人は時間に餘裕がない、朝から晩迄齷齪と働いて居る。そ

れ故神經が非常に鋭敏である。感覺は非常に敏感である。何しろ生馬の目を拔くといはれた位で、神經鋭敏でなければ江戸の眞中では生活は出來ない。斯樣に感覺が鋭いから、感覺的の刺戟には非常に興奮する。他人の喧嘩を見た丈けで自分も喧嘩をしたくなる。喧嘩の見物に飛び出した彌次馬が辛抱し切れないで往來の誰れでもかまはず頭をはり飛ばして歸つて來る。相撲の見物はお客同士互ひに取組み合ふ。之れ皆感覺に敏感である結果である。そこで喉を轉がして美聲で巧みな節廻しでもやると涙をこぼして喜んで居る。ヤンヤと喝采をする。然しその部分が通り過ぎてしまふとそれで忘れてしまふ。俗に「右の耳から入つて左の耳へ拔けてしまふ」といふことを言ふが、江戸の人の音樂を味ふ態度は正にさうである。大阪の人は義理人情を味はつて居るのであつて節廻しを味はつては居らぬ。一段語り終る迄チットして聞いて、扨てその情愛がよく腹に入つて、アヽ尤もだ、如何にもさうだと合點した所で初めて之れに感じて

淚がこぼれて來る。義太夫が一段一時間かゝらうが二時間かゝらうが、かまはない。成る程尤もと思ふ迄は辛抱して聞いて居る。そこに義太夫の眞意がある。江戸の人は三十分間と纒つて聞いて居ない。一分から次の一分、甚しきは一秒から次の一秒と切れ〳〵に頭の中を通過して行く、廻り燈籠を見て居るようなものである。又はお祭の山車の行列を見て居るようなものである。面白い山車が眼の前を通ればヤンヤと喝采する。義太夫であらうが何であらうが、面白い節が耳に聞えればその時には淚を流して喝采する、それが通り過ぎれば忘れてしまふ。今日でも幾らか大阪と東京とにはさういふ差別がほの見えて居る。大阪では南部太夫や死んだ大隅太夫の如く腹で淨瑠璃を語る人を喜んで居る。然るに東京では呂昇の如く喉で語る（語るといふよりも寧ろ唄ふ）方を歡迎して居る。呂昇のやり方は人情を聞かせて居るのでなくて、節を聞かせて居るのである。呂昇のやり方では人形は使へない。尤も兩者孰れが音樂として進步して

居るか、それは全く別問題である。形式の進歩したものを以て最高の音樂となすといふドイツ美學崇拜者から見れば呂昇のやり方は大隅太夫のものよりも遙かに進歩して居るといへる。又劇的音樂は人情の發表にあるといふラテン主義の人から見れば呂昇のやり方は邪道に墜ちて居るといへる。之れ議論の立脚地が違つて居るからである。此事は今茲で論ずることは止める。

斯様な理由によつて江戸の代表的音樂といふものは、その各部の刺戟の鋭いことを要求し、喉を轉がすことを盛んにやり（新内及び淸元孰れも然り）、一曲の中に到る所に所謂「山」がある。上方の音樂には山がない。全曲纒つて居る。そこで江戸の人は上方の音樂を、要領を得ない、瓢簞で鯰を押へたような、ヌラリクラリした音樂だといつて惡くいふ。大阪の方からは江戸の音樂を、ケレン許り多い寄席の藝だといつて惡くいふ。之れも亦立脚地の違ふ議論である。此の議論に對して私は公平な判斷を下して見たい。卽ち大阪の音樂は大阪の人

に對して最も價値ある徹底したものである。同時に江戸の音樂は江戸の人に對して最も價値ある徹底したものである。鳥は空中に住むのが最も適し、魚は水中に居るのが最も適して居る。然るに世の中の半學者の中には自分が水中に住めないからといつて、魚の水中に住むのを難ずるものがある。學問の爲めの世の中に非ず、世の中の爲めの學問である。魚をして最も愉快に又最も安全に住み得るような水を擇んでやることが上に立つ者の勤めである。生きた學問とは斯かるものである。

尚ほ今一つ大切な江戸人の性質がある。前にも述べたように江戸人は其日暮しである。金錢に餘裕がない。幾ら働いても金持ちにはなれない。そこで金錢に對する一種の反抗心がある。尤も金錢を排斥するのではなく、つまり見得を張るのである。江戸の下層人位つまらぬことに見得を張る人種はない。有りもしない金錢をすぐに撒いてしまふ。法外の茶代を置いて喜んで居る。江戸つ子

の旅は「行き大名の歸り乞食」喧嘩があれば直ぐに「おれが引受けた」と飛んで出る。皆之れ一種の見得である。素と〳〵反抗心から出たのである。人が右と言へば左と出たがる。他人の言ふことに反對してやはりそれが一種の見得である。上方(かみがた)では夫婦の情合ひなどゝ柔かく出ると、江戸つ子は「ナニ女房なんどは何んだ」と反對に出る。川柳に

江戸つ子は、女房質に置き初がつを。

といふことがある。夫婦の情愛がないのではない。之れは卽ち江戸つ子の虚勢である。上方(かみがた)の人が義理と人情の衝突から起る悲慘事を心から泣いて居ると、江戸つ子は之をひやかして滑稽にしてしまふ。江戸つ子は義理人情の奥底に立入ることが出來ぬ。言ひ換へれば彼れ等は之を主觀的に見て居ないで常に客觀的に味はつて居る。江戸で流行る落語に「粗忽者」といふ話がある　二人の粗忽者が同居し、甲が留守をして乙が淺草へ遊びに行く。途に行倒れの死骸に出

遇ふ。見ると甲によく似て居る。之れは甲の死骸に相違ないといつて、自分で宅へ馳せ歸つて甲を連れて行つて、此の通り見本を連れて來た。較べて見るとそつくり其儘だから之は確かに甲の死骸に相違ないといふ。甲も亦此の死骸を見ると自分にソツクリである。成る程之は自分の死骸に相違ないといふような話があるが、自分の死すら之を客觀的に觀察するといふ考へが江戸人の氣風に投じて居るのである。

斯樣な氣風があるからしてその氣風に最も適した所の音樂は決して義理人情を目的としたものではない。唯廻り燈籠的の斷片的刺戟の繼ぎ合せである。それ故江戸の代表的音樂はその歌詞の文章が支離滅裂であつて、常に文意が脱線的である。前に常盤津が過渡的のものであつて徹底しないといふことを言つたが、常盤津は外觀丈け關西臭を脱して江戸式感覺を用ひて居るが、内容に於ては全然關西主義である。然るにそれが遂に變遷して到達し得た淸元に於ては形

式內容全く徹底して居る。眞に江戶式性質を完備して居る。日露戰爭當時の世界艦型の模範であつた帝國戰艦三笠が、製艦術の大變動に會して一種の過渡型式「薩摩」を生じ、遂に之が徹底する所迄進んで行つて努級艦「攝津」「河內」や超努級艦「扶桑」「山城」等を生じたのと同じく、常盤津は實に江戶音樂の「薩摩」艦である。

以上述べたように、社會生活と音樂とは實に密接なる關係がある。尙ほ之れを實例を以て示す爲めに、謠曲の『翁』から轉化して來た諸種の『三番叟』を、その變態の順序に揭げて見ると次のようになる。尤も玆には單に歌詞丈けを示したのであるが、實際その旋律も見なければ、眞相は判らない。

謠曲『翁』

シテ上「トウドウ　タラリ　タラリラ、　タラリアガリ、　ララリドウ、　地「チリヤタラリ　タラリラ　タラリ、　アガリララリドウ、　シテ上「所千代までおはしませ、

地上「我等も千秋さむらはふ、シテ上「鶴と龜との齢にて、地上「幸ひ心にまかせたり、シテ上「トウ　トウ　タラリラ、地「チリヤタラリ、タラリラタラリ、アガリラ　ラリドウ、千歳「鳴るは瀧の水、なるは瀧の水、日は照るとも、地上「絶えずとふたりアリラドウ〳〵ドウ、千歳「絶すとふたり常にとうたり、千歳「君の千とせを經んことも、天津乙女の羽衣よ、鳴は瀧の水、日は照るとも、地上「絶えずとふたりアリラドウ〳〵トウ、シテ上「總角やとんどや、地上「ひろばかりやとんどや、シテ下「座して居たれども、番上「參らふ、れんけりやとんどや、シテ上「千早振神のひこさの昔より、久しかれとぞ祝ひ、地上「そまやりちや、シテ上「凡千年の鶴は萬歳樂と唄ふたり、又萬代の池の龜は、甲に三曲を戴き、渚の砂索々としてあしたの日の色を弄し、瀧の水冷々と落て夜の月あざやかに浮んだり、天下泰平國土安穩、今日の御祈禱なり、ありはらやなじよの翁ども、地上「あれはなしよの翁ともそや、いつゝの翁どう〳〵、シテ「そよや。

シテ下「千秋萬歳のよろこびの舞なれば、一舞まはふ萬歳樂、地中「萬歳樂、
シテ中「萬歳樂、地下「萬歳樂。

一中節『三番叟』(能樂「翁」の模倣。形式的)

「タウ〳〵タラリタラリラタラリアガリララリドウ「所千代迄おはしませ我等も千秋さふらはふ鶴と龜との齡にて幸ひ心にまかせたり「鳴は瀧の水〳〵日は照るとも絶えずたうたりアリウトウドウ君の千とせを經んことも天津乙女の羽衣よなるは瀧の水日は照るとも絶えずタウタリアリウドウドウ「揚卷やトンドウやいろばかりやトンドウや「座して居たれどもまいろふレンゲリャトンドウャ「千早振神のひこさの昔より久しかれとぞ祝ひそよヤレイチヤトンドウャ「凡千年の鶴は萬歳樂を唄ふたりまた萬代の池の龜は甲に三曲を戴いたり渚の砂さく〳〵としてあしたの日の色をろうす「瀧の水れい〳〵と落ちて夜の月あざやかに浮んだり「天下泰平國土安穩の年月の御祈禱なり「在原

なしよの翁ともあれはなじよの翁ともそよや何國の翁トウ〳〵「千秋萬歳の悦びの舞なれば一ト舞まふう萬歳樂萬歳樂「おさへ〳〵悦び有や我此所より外へはやらじと思ふ「物に心得たるあどの太夫殿にそとげんぞう申さふ「てうど參て候「たか御立候ぞ「あどゝ仰候程に隨分物に心得御身あどの爲に罷立て候。今日の三番叟。千秋萬歳と舞ふておりそへ「此色の黑の尉が今日の三番叟千秋萬歳所繁昌と舞納めうずるは何より以て安うさう先あどの太夫殿は元の座敷へおも〳〵とおふほりそへ「某座敷へなほらふすることは尉殿の舞よりもいと安うさう御舞なうてはなほり候まじ「あらやうがましや「さらば鈴をまいらせう「あら目出たや若葉も繁る眞榊を八つの乙女がとり〳〵にいさめかなつる神はさ月のためしにならふ三番叟御代を壽く舞唄をうたゝて聞かせ申さふ「白金の露を含める黃金の花が珊瑚の枝に開いて瑠璃の實がなる今を富貴のさかり草波靜かなるあづまの海昇る朝日に輝やく帆かけこぎつれ

乘り入る拍子よく「やら〳〵目出たの寶船、寶つくしの數々は「丁子七寶打出の小槌隱簑笠かくれなき日本一の大湊、戸さゝぬ御代にもかさり鍵、延命ふくろ福らかに、重き分銅玉寶珠、げにかぎりなき幸を、榮え壽く數へ唄、神風追風吹き立ち〳〵て、惡魔を拂つて追ひめくれば、飛び去り〳〵立つ雲に、田畑濡ほす雨そゝぎ、草木養ふ風吹きて、民も豐かに國も榮え、千代に八千世の秋津國、納る御代こそ目出度けれ。

常盤津節『式三番叟』(形式を脫し俗化す)

「トウトウタラリタラリラタラリアカリラヽリトウ「チリヤタラリタラリラタラリアカリラヽリトウ「所千代迄おはしませ、我等も千秋さふらはふ「鶴と龜との齡にて、幸ひ心にまかせたり「トウトウタラリタラリラ「チリヤタラリタラリラタラリアガリラヽリトフ「鳴は瀧の水〳〵日は照るとも絕えずとうたりアリウトウ〳〵〳〵「君の千歲を經む事も天津乙女の羽衣よ、鳴は瀧の

註。尾張の濱主といふ翁は平安朝の舞樂の祖なり

水日は照るとも、絶えずとうたりアリウトウ〳〵「揚卷やどんどや、ひろばかりやどんどや、座して居たれども參らふれんけりやどんどや「千早振神のひこさの昔より、久しかれとぞ祝ひける、凡千年の鶴は、萬歲樂と唄ふたり。又萬代の池の龜は、甲に三曲を備たり、渚の砂ざく〳〵として、朝の日の色朗じ、瀧の水れい〳〵として夜の月あざやかに浮んだり、天下泰平國土安穩、今日の御祈禱なり在原やなじよの翁ともあれば、なじよの翁ともそやいつくの翁とう〳〵。そよや千秋萬歲の悅びの舞なれば、一ト舞まはふ萬歲樂〳〵〳〵、抑翁の濫觴は、桓武天皇の御宇とかや、奈良の都を山城へ移して內裏を立て給ふ御壽の萬歲樂、濱主といふ翁百とせ餘り十といふ春秋を越かたの目出度事を謠つゝ、袖ひるがへし舞納む式の翁の始とぞ。

「ア、おゝさへ〳〵喜び有りや我が此處より外へはやらじとぞ思ふ。袖をかへして奏でしは、勇ましくも又目出たけれ。あら目出度や、物に心得たるア

ドの太夫殿にさつとけんてう申「丁度參つて候「誰が御立にて候「アドと仰候ほどに、某隨分物に心得たると存じ、御アドの爲め罷立ち候「ホ、ウ今日の御祝儀とて、千秋萬歳と目出たい樣に舞ておりそへ色の黒い尉どの「アドと申す所に早々との御立ち祝着に存ずる、左あらば今日の御祝儀を、千秋萬歳と目出度いように、舞納めふずる事何より以て安う候、先づアドの太夫殿には、元の座敷へおも〳〵と御直り候へ「某座敷へ直らふずる事尉殿の御舞よりいと安う候、先づ御舞候へ「先づ御直り候へ「先づ御舞ひ候へ「イヘ只御直り候へ「アラ目度たや、左あらば鈴を參らせう「あゝらよふがましや候へ千早振る鈴の音は神の代の鈿女の神子が舞の袖、神の舞樂は常闇もほがらかに、陽々と登る朝日の初日影、げに恐有る神遊び、つれて立ち舞ふ小忌衣。千歳は近江なる白髭の御神なり、黒き尉は住吉の大神の學びとかや。鞁はどうと浪の音、高天が原や高砂の、常盤の松の千代八千代、つきせぬ和歌ぞ敷

島の、神の敎への國つ民、治まる家こそ目出たけれ。

富本節『三番叟』

（最も嚴肅なるべき「翁」に江戶式の遊蕩氣分を入れ、千歲を女となし、之を遊女の太夫に見立つ）

「トウ〳〵タラリタラリラ、タラリアガリラヽリドウ、「所千代までおはしませ、我等も千秋さむらおふ鶴と龜との齡にて幸ひ心にまかせたり「鳴は瀧の水〳〵日は照とも絕えずとうたりアリウドウ「凡千年の鶴は萬歲樂と唄ふたり「又萬代の池の龜は甲に三曲を頂たり瀧の水玲々と落て夜の月あざやかに浮んだり「渚の砂索々としてあしたの日の色をらうす天下泰平國土安穩の今日の御祈禱なり「千秋萬歲の悅の舞なれば一さし舞ふ萬歲樂「萬歲樂「萬歲樂「おふさへ〳〵悅ありや〳〵我悅を此所より外へはやらじと思ふ「今日ぞ目出たふさむらふをよ「あどの太夫殿に申たき事の候「何事にて候ぞ「皐月に

賤の女が笠の端を連ね早苗おつ取てうち上て唄ふたは、ハ、ア面白ふこそ候へ「實に〳〵面白き事にて候「さあらば太夫殿に唄ふて聞せ申そふ「是のお庭に池ほれば水も湧候「黄金も湧き候池の汀に寳船がつくとのとも邊には惠比壽大黑、中は毘沙門、吉祥天女辨財天、琵琶も四筋に琴の音も鞨鼓笙篳篥の拍子をそろへて艫舳の音がざは〳〵〳〵神風追風吹立〳〵惡魔拂つて御壽命長く御子孫繁昌國も千秋萬歲の御悅、納まる御代こそ目出たけれ。

清元節『四季三番叟』

(江戸式に最も徹底して居る。全然遊蕩的にして且つ文意支離滅裂)

「トウトウタラリタラリラ、タラリアガリラ ラリトウ 合「所千代迄かはらぬ色の綠たつ春松の花そが菊の名も翁草、そよやいづくの花の瀧、冷々と落て水の月身おふの袖も千載の梅が香したふ鶯も初音ゆかしき我宿の竹も直なる一節にうつして四季の三葉草 合「立まふ姿いとはへて「桃は初心に柳はませ

た、風のもつれに解かゝる、こちは海棠つぼみの儘よ、浦山吹にわか楓、藤色衣めしとても、かざす袂の櫻狩、その盃の數よりも「おゝさへ〳〵悦わりや〳〵幸ひ心にまかせたり「千早振神の昔にあらなくに、卯の花垣根しら浪の、渚の砂索々として、翌たの花の富貴草「女子心は芍藥に、思ふた許り姫百合の、まだ葉櫻も染ぬのに、ソリャあんまりな梨の花、氣も石竹に軒の妻、菖蒲も知らで折添へて、いつか手生の床の花、合「元の座敷へおも〳〵と、お直り候へよふがましやさあらば、一枝まいらせう、そなたこそ合「君が由緣の色見草、うつろふ水に杜若、池のみぎはに鶴龜の、緣にし嬉しき踊花、「女郎花宵の約束小萩が傍で、尾花招けばいとすゝき、通ふ心の百夜草、こちやこちや眞實いとしらしそふしやいな「時雨の紅葉寒菊や、水仙淸きびわの花、花の吹雪のさら〳〵さつと茶山花や、惠に花のいさほしは、千代に八千代の玉椿、ながめ盡せぬ花の時、今も榮えて淸元の、納まる家こそ悦しける。

〔八〕 日本音樂の現在及び將來　明治になつてから西洋の音樂が盛んに輸入されて來、今もなほ益々盛んに輸入されつゝあるが、それは未だ充分我が國民性に融和されるといふ點まで行つて居らぬ。殆んどその儘咀嚼されずに飲み込んでゐるといふ有樣である。然し之はやがて遠からず我が國民性に融和されて以て新らしい日本音樂が出來上るに相違ない。或る人は西洋音樂は到底日本人には理解出來ず。また西洋音樂の性質は日本人と相容れないから、いくら西洋音樂を輸入することに骨を折つた所で結局無效であるなどゝいふ人もあるが、決してそんなことはない。そこは敎育の難有味である。敎育の力に依つて或所までは性質や趣味の類似は出來るものである。日本が文明の範を西洋にとつて敎育方針を定めて居る限り、そんなことは何んでもないことである、何んでもないと言つた所で十年や二十年で出來ると考へたならば大間違である。國民性や思潮の變動といふことは歷史上の問題である。一世紀を單位として論ぜられ

る問題なのである。奈良朝や平安朝の初期に支那の音樂が輸入された時、初めは唯夢中に之を輸入するといふ許りであつて一向我が國民性に同化するといふことはなかつた。唯如何にすれば支那大陸の進歩した音樂を正當に模倣し得るかといふことにのみ苦心して居たのである。それで初めの數世紀の間は辛うじて之を演奏し得たといふに止まつて居て、未だ之に匹敵すべき作曲すら出來なかつた。實に初めて我邦で之と比肩するに足るべき作曲をなし得たのは源博雅（博雅三位）であつて、その人の作『長慶子（ちやうげいし）』（宮中にて舞樂の會あるとき諸員退去の際に通常此樂を奏する）は今も尙ほ殘つて居て支那の樂と相竝んで奏せられて居る。此頃は初めて支那朝鮮から音樂の傳はつてから旣に三百年を經過して居る。三百年を經て初めて之に匹敵すべき作曲が出來たのである。それですら此の『長慶子』を聞くに唯支那樂を巧みに模倣し得たといふに過ぎないのであつて少しも日本化されて居ない。然らば當時の日本人（少なくとも上流の敎育階

級）が全然支那化して居たかといふに決してさうでない。外觀は如何にも唐式であつたけれども眞の日本精神は滅しては居なかつた。それは其後凡そ百年餘を經て初めて從來支那から入つて來た文明と日本固有の精神との融和といふことが起つて來た。斯くして現はれ出でたものが郢曲（催馬樂・朗詠・今樣等）や神樂（上世の神樂とは違ふ、平安朝以後に現はれ出た所の形式的神樂をいふのである）などである。之れが後世再轉して宴曲となり聲明講式となり謠曲となり平家琵琶となり淨瑠璃となつて日本固有の音樂を導いたのである。卽ち後世になつて斯樣に大なる日本音樂の系統を導き得たといふのは平安朝の中期以後になつて支那大陸の音樂が初めて日本固有の精神に同化し得た結果である。今日盛んに西洋音樂が輸入されて居るが、必ずや遠からずそれが日本固有の精神に同化される時期が來るに相違ない。同化するといふことは西洋音樂を以て全く日本化せしめるといふ意味ではない、寧ろ日本人の趣味を西洋音樂の方に近

づけしめるのである。然しながら西洋音樂が日本固有の精神と一致しないものならば之に近づけしめることは出來ない。之に近付づけしめ得るが爲めには西洋音樂を多少變へて來なければならない。變へるといつた所で決してその組織を變へるのではない、又樂器を變へるものでもない(以前に東京音樂學校でセロ伴奏をピアノの代りに箏でやつたことがあるが別段效果もなかつたようである。尤も此の事をつまらぬ馬鹿々々しいことだと罵倒するのは宜しくない。凡て研究には實驗が必要である。百の議論を戰はして居るよりも一つの實驗を行ふ方が遙かに效力の大なるものである。此のことは第二流以下の人士に多く見られる所の弊害であるから特に茲に申して置く次第である)、そんな形式的の問題ではない。形式は大に進步したる西洋の形式を尊重すべし。何等之を卻けるの理由はない。唯西洋音樂をして日本化せしめるといふのはその氣持である、感じである、つまり色 (local colour) である。今日基督敎や佛敎が我邦に盛行して

居るのも、別段その內容が變化した譯ではない、唯その色が日本的に變じたからである。佛敎は特に然り。基督敎も益々斯くならんとしつゝある。それが日本色になればなる程益々盛大に赴いて行くのである。

斯くして西洋音樂が日本固有の精神に同化される時期が一旦到達した曉には、新時代の日本音樂は滔々として大河の決するが如き勢を以て發展して來るに相違ない。我々はその時代の到達することを待つて居るが、それは到底我々一代には見ることが出來ない。然らば斯かる時期は何時到達するであらうか。前に支那音樂の輸入が平安朝の中頃に至つて初めて同化された如く、我々は之れを今後五六百年の後に待たなければならないかといふにさうでない。汽車もなく、電車もなく、電信電話もなく、一國の思想が他國に入るのに幾十年を要した昔しと今日とは雲泥の差である。昨日に於ける世界の出來事は今朝の新聞紙で之を知ることが出來る。昨年パリの流行は今年東京で流行つて居る。昨夏スペイ

ンで起つた感冒は其秋日本でも暴威を猛しくして居る。一國の思潮が他國に入るに豈數百年を要せんや。然し又之れが數年で起ると速斷しては大間違である。一國の色が他國の色に變はるには電信電話や汽車汽船の如き物質の力では行かぬ、又黴菌の繁殖力でも行かない。唯教育の力が之れを爲し得るのみである。我々は之れを第二十一世紀に期待して居るのである。

第三章　日本の音階

若し此章に書いてあることが判りにくゝ感ぜられた人は此章を省いて次の章を讀まれてもよろしい。

〔一〕音階の二種類。　音階といふのは前にも述べたように、音樂に於て音聲が昇り降りする際に、無茶苦茶に勝手に昇り降りするのではなくて、常に或

る規則に從つて作られた所の階段を昇つたり降つたりするのである。丁度坂路を歩くのに滑らかな斜面を行くのではなくて、宛かも石段を昇降するのと同じである。尤も一歩毎に一段づゝ進んで行かないで、一時に五段も六段も飛び越えて上り下りしても宜しい。此の石段の一段毎の高さや、段の數などを調べて見る爲めに音階といふものを設けたのである。音階といふのは音樂で用ひる音が昇降する階段を指すのである。

扨て此の階段の作り方には二種類ある。一段毎の高さを一々精細に定めて何處迄もやかましく測つてある石段のやうなものと、又一つは大體高さ一間毎にと段づゝと定めて置いて、その各段は凡その目分量で定めて行くといふ土段のやうなやり方とある。卽ち音樂の方で言へば一定の理窟でもつて細かく算術から割り出して計算して作つた音階と、大體の要所々々丈けを計算して定めて置いて中間の音は大體の目分量で分けて行くといふ音階とある。前者を和

聲的音階(Harmonic scale) といひ、後者を旋律的音階(Melodic scale)といふ。

茲に一定の理窟で音階を割り出すと言つたが、その一定の理窟といふのはどんな理窟であるかといふに、それが卽ち第壹章に於て述べた音の調和卽ち和聲といふ理窟である(前に和聲は理性から起つたものであるといふことを述べたのを繰返して讀んで下さい)。何處迄も和聲の理窟から割り出して作つた所の音階が卽ち和聲的音階になるのである。之れは理性的の人間が喜んで用ひて居る所の音階である。支那の音階は卽ち之に屬して居る。然るに日本人種の如き感情的の人間は餘り理窟に過ぎた所の和聲的音階の如きものは好まないで、自分の感情で勝手に音階を變へて行つてしまふ。前章にも述べた通り日本の上世の人間は原始的音樂であるから音階などは持つて居なかつた。所へ奈良朝頃から支那の進步した音階が入つて來たので、支那の音樂を學ぶと同時に此の進步した音階を採用するようにした。此の支那の音階といふのは和聲的音階である。

然るに日本人は感情的人種であつて藝術をどこ迄も理性的に取扱つて行くといふことは好まない。それ故平安朝後期になつて支那音樂の輸入が絶え、日本式の聲樂が勃興し始めてから、支那の音階は漸次感情的に變化されて行つて、勝手に目分量で測つて行つた結果、所謂旋律的音階なるものが現はれて來たのである。その最も甚しいのは江戸時代の俗樂である。何しろ前にも述べた樣に江戸時代に於ては何にも高尙な敎育なしに唯常識許りでもつて音樂の形式を取扱つて行つたから、その音階の作り方が勝手になつてしまつたのも尤もな次第である。勿論勝手といつても無謀に變化したのではなくて、感情から起つた所の心の働きに支配されて斯くなつたのである。之より支那の音階から日本の音階を生じた大體の有樣を平易に述べることにしよう。

註。音階のことは少し詳しく話すと非常に計算が面倒になつて來て、專門家以外には判りにくいから茲には計算は省くことにした。今少し詳しく此方

面のことを知りたければ予の著『音樂の原理』(内田書店發行)及び『音響學』(裳華房發行)といふ書を一讀せられんことを希望する。

〔二〕 **音の高さの區切り方。** 音樂に用ひる音には非常に低い音から非常に高い音迄ある。例へば老人の極めて低い聲、男子の中位の聲、男子の高い聲、女の低い聲、女の中位の聲、女の高い聲。小さい子供の極めて高い聲、笛の鋭い音などゝ順に並べて見ると、其間には隨分高さの違つた音がある。義太夫の三味線の極めて太い音と、長唄の上調子の三の絃の極く鋭い音とは高さが非常に違ふ。それ故斯樣に高低の差の甚しく違つた山路に階段を作らうとなると、段の數を何十段とか何百段とか極めて多く作らなければならない。それ故實は音階を作るといふと極めて澤山の段が出來る。所で此の段々に一々名前を附けて行く。普通の石段では下から順に第一段、第二段、第三段といふやうに番號で呼ぶが、音階の方では番號では普通呼ばないで、別の名前を附けて行く。丁

度人間の名前のやうである。例へば平清盛の息子が幾人もあるが、長男が重盛、次男が基盛、三男が宗盛、四男が知盛といふやうに皆違つた名前を附けて行く。之れが少人數の息子であるから出來る事であるが、自分の息子が、五十人もあるなどゝいふ子福者があつたとすれば、一々違つた名を附けるのは極めて面倒なことであつて、又譬へ名を附けても直ぐに忘れてしまふ。甚だ不便なことである。それ故中には面倒がる人は息子に順に太郎、二郎、三郎、四郎と附けて行く人がある。その方が覺え易くてよい。その代り事大主義の人に言はせると名前に重味がなく面白味がなくて行かぬといふ(平八郎などゝいふ名前に却つて重味があるから、一概にさうは言へぬ)。支那や日本では音階に一々特殊の面倒な名を附けて行くが、西洋ではどちらかといふとＡＢＣＤなどゝ順に名を附けて行くから簡單で判りよい(太郎次郎式である)。日本でも之を譯して近頃はイロハニなどゝ呼んで居る。然し昔から傳はつて居る日本音樂には今でも特

別な名を附けて呼んで居る。

所が音階の方には石段と違つて都合のよいことがあるといふのは、前にも述べた通り音階は和聲といふことから起つて居るのであるが、和聲の理窟から言ふと(後に述べるように)段の數が多數あつても實は同じような階段が幾つも繰り返されて出來て居るのである。卽ち愛宕山の石段のようなものではなくて、七階も八階もあるような大西洋館の階段と同じく、一階、二階、三階といふようにそれ〴〵同じ形の同じ數の階段が幾つもあつて、上へ上へと昇つて行くのである。それ故一階の段丈けに名を附けて置くと、二階も三階も凡て皆一階と同じ名を用ひてもよいことになる。例へば一階毎の階段が凡て各々十二階づゝあるとして下から順にイロハニといふ名を附けて行つたとすると、ハの段といへば凡て下から三段目に當ることになる。音階は卽ち斯樣な方法で名を附けて行く。

一階の階段卽ち音樂の方で言へば一つの音階は幾段から成つて居るかといふに、細かく計算すれば色々あるが、日本や支那などで普通用ひて居るのは十二段である。一音階が十二段から成つて居る、之を十二律と呼ぶ。此の十二の音に別々の名を附けて置くのである。尙ほ此のことを他の例で言へば年と月との關係のようなものである。一箇年は十二月から成つて居て、順に一月、二月、三月と呼んで十二月になると、次は又翌年の一月となつて行くといふように、音階の方でも十二丈け違つた名を附けてそれから次は又初めの名に戻るのである。丁度此の月と年との關係が音階によく似て居るから後の說明に之れを例として擧げることにしよう。

〈三〉 **音階の名と音の名との相違。** 音樂に於て音が昇り降りする時には必ずしも段々を一段づゝ進んで行くのではなくて、一時に二段三段或は五段七段を飛び越えて行くのである。其場合に二段飛びとかいふ樣に、音が昇り降りす

る仕方が音階になるのであつて、その飛び越えて行く有樣に名を付けたものが音階の名(之を階名といふ)になる。卽ち音階の名といふのは相互の間の關係を呼ぶのである。實際段々を最下段から順に數へて一段毎に附けた名前とは別ものである。一段毎に順に附けて行つた名を音名といふ。丁度人間の名にしても同樣であつて、例へば平淸盛は其子の重盛から見れば父に當る。卽ち重盛は淸盛のことを父と呼ぶが、他人から言へば父ではなくて平淸盛である。淸盛といふのは其人一個人の名であるが(之れが音名に當る)父と呼ばれる名は子の重盛との間の關係を指した名である(之れが音階名に當る)。

階名

音階に於ては互の間の關係を示す名が支那及び日本では次の七つある(兩者同じ名を用ひる)

宮(きう)、商(しやう)、角(かく)、徵(ち)、羽(う)、變徵(へんち)、變宮(へんきう)

但し初めの五音丈けが基礎をなすものであつて、後の二音卽ち變徵と變宮とは

附屬的に出て來たものである。初めの五音丈けの音階を五聲といひ、後の二音をも加へた所の七音を七聲といふ。之れが卽ち音階名である。丁度人間の場合に父母兄弟姉妹孫等に相當する關係的の名に相當するものである

次ぎに丁度前例の淸盛とか重盛とかに相當するやうな個人的の名がある。之れは卽ち音名である。前に述べたやうに階段は無數にあるが一階二階と區別して置いて、唯一階の段丈けに特別の名を附けて置けば、同じ名前を二階にも三階にも應用して差支ない。所で音樂に用ひる音の場合には各階の階段は凡て十二段づゝある。それ故十二段丈けの各段（各音）に特別な名を附けて置けばそれでよろしい。之れを十二律といふ。その名前は不幸にして日本と支那と全く別のものを用ひて居る。それに又その讀み方が特種な發音であるから之を記憶してもらひたい。（發音は最も明瞭にする爲めにローマ字で記すことにした）。

下から數へた段の順序　　日本名　　支那名

第一段	壹越（Ichikotsu）	黄鐘（Kôshô）
第二段	斷金（Tangin）	大呂（Tairyo）
第三段	平調（Hyôjô）	太簇（Taisô）
第四段	勝絶（Shôsetsu）	夾鐘（Kyôshô）
第五段	下無（Shimomu）	姑洗（Kosen）
第六段	双調（Sôjô）	仲呂（Chûryo）
第七段	鳧鐘（Fushô）	蕤賓（Suihin）
第八段	黄鐘（Ôshiki）	林鐘（Rinshô）
第九段	鸞鏡（Rankei）	夷則（Isoku）
第十段	盤渉（Banshiki）	南呂（Nanryo）
第十一段	神仙（Shinsen）	無射（Bueki）
第十二段	上無（Kamimu）	應鐘（Ôshô）

絃に述べたのは各段の名であるし、前に述べた階名は相互の關係丈けを示した名であるから、例へば階名の宮を此の音名の壹越に當てはめても、平調に當て嵌めても、黃鍾に當て嵌めても差支ない。唯相互の關係さへ間違つて居なければよろしい。例へば重盛を子とすれば淸盛は父、維盛を子とすれば重盛は父であるから、重盛は時として父にもなり子にもなり得る。同樣に例へば壹越の音は時として宮にもなり商にもなり角にもなり得るのである。若し壹越を宮にしたならば商は何に當るかといふような問題は後に述べる。

〈四〉**張つた絃から生ずる音。**　箏、三味線等の如く絃を強く引つ張つて之を爪又は撥で彈き、或はヴァイオリンや胡弓のように弓で摩つて音を出すときに、その絃から出る音の高さは次の三つの方法で自由に變化することが出來る。

（イ）　絃の長さを種々に變へる方法（指で勘所を押へる等）

（ロ）　絃を引張る力を種々に變へる方法（三味線の本調子から二上り又は三

下りに變ずる方法）

（ハ）絃の重さを重く又は輕くする方法。

此の三つの方法の中で第一の方法が最も大切である。今一定の重さの絃を一定の力で引張つて置いて、その長さを種々に變化するとその音が昇つたり降つたりするが、一般に絃は短かい程音は高くなる。

註。學術上には音の高さは一秒間の振動數で測る。それで絃の振動數はその長さに反比例する。

〔五〕絃の長さと音の調和との關係。　今同じ質で作つた同じ太さで同じ長さの絃を二本竝べて之を同じ强さで引張ると兩絃は同じ高さの音を出すから、之を一緒に彈くと全く同じ音であるから全然兩者は合致してしまふ。次に一方の絃の長さを丁度半分に切つてから兩者を同時に彈くと、兩者は同じ音ではないが然し非常によく調和して如何にも滑らかに一つの溶け合つた感じを起させ

る。之れ二つの音の中で最もよく調和した音である。斯樣な調和し方を絕對協和と呼ぶ。斯樣な關係にある所の二音は音階の方では全く同じ名前で呼ぶことにする。之れは丁度一階の第一段と二階の第一段、一階の第二段と二階の第二段といふような關係である。又前に十二律を一年の十二ヶ月と對照して話したが、丁度此の絕對協和にある二音といふのは今年の一月と來年の一月、今年の二月と來年の二月といふような關係であつて、之れは兩者殆んど全く同じ感じを起させる。此の關係を予は應音と名付けて置く(俗樂では之を甲と乙と呼ぶ)。應音は音名でも凡て皆同じ名前で呼ぶことと定める。

一本の絃の長さを半分にするとその應音を生じ、それを又半分に切る(初めの四分の一の長さ)と、その又上の應音を生じ(之れも又同じ名になる)、それを又半分に切ると又その上の應音を生じ、斯くして各階段の音階を生ずるのである。次の圖を見よ。

第十圖

但し之はA端に近い所を彈く場合である。

前にも述べた通り音階の階段は一階でも二階でも三階でも皆同じ段の數（十二段）であるから實際の階段ならば同じ高さになつて居なければならないのに、之を絃の長さで實驗をして見ると一階よりも二階、二階よりも三階と段々その間の距離が狹くなつて行くのはどういふ譯であるかといふに、之は物理學上の理窟から起ることであるが、一寸似寄つた例をとると（實は全く違ふが）一階から上の階段を見上げたようなものである。上の階段程益々小さく見えるのと類

似して居る。

次に前に示したような同長の兩絃の一方の長さを三つに等分してその三分一點を強く押へ(即ち絃の長さを初めの三分の一か又は三分の二にする)て兩絃を同時に鳴らすと、兩音別々に聞えて居ながら而かも非常によく調和して面白い感じを起させる。此の調和し方を完全協和といひ、此の關係にある二音を和音と呼ぶ。和音と前の應音とは調和し方が違ふ。應音の方は兩者全く同じ性質を以て調和するし、和音の方は兩者反對の性質を以て相對照的に調和する。

調和｛絶對協和——應音‥同じ性質の二音が合致す。
　　　完全協和——和音‥反對の性質の二音が調和す。

丁度應音の方は今年の一月と來年の一月といふように同じ性質のものである、それ故合ふのは當り前である。誕生日だとか、一週年忌などゝいつて年丈け違つて月日が同じければ之を同樣に考へて紀念するのは宛かも應音を同じ名を以

て呼ぶようなものである。次に和音の方はといへば一月と八月といふように反對の性質を持つて居る。之を互に對照的に調和させて文學などで用ひる。例へば積雪脛を埋む嚴寒の日、炎熱膚を燒く酷暑の日などゝいふ。又花と紅葉などと對照して用ひる、三月と十月とである。一年の中に殆んど七箇月を隔てゝ反對の性質を持つた對照的のことが現はれると同じように、音樂の方でも七段を隔てゝ反對の性質を持つた二音が對照的に調和する。例へば

（一）壹越と（八）黃鐘。（三）平調と（十）盤涉。等

之れが卽ち和音である。和音は東洋の音階の基礎になるものである。宮に對する和音は之を徵といふ。その關係は次圖に示す如し。（假に絃の長さを一尺として計算す。）

卽ち一階に於て宮から徵の音を得たのは、宮の絃の長さを三分してその一つを損てゝ殘りの三分の二の長さをとるとそれが徵となるのである。斯様に宮から

第十一圖

徵を得るには三分して其一を損てればよし、此の方法を三分損一又は三分去一といふ。一般に三分損一の方法を行ふと一の音の和音が得られる。十二律に於て言へば前に述べた通り一段と八段、二段と九段、三段と十段といふように、一の段から八番目の段に爲る。それが和音になる。それ故日本では三分損一のことを順八と呼んで居る。卽ち宮から順八の音が徵になる。又壹越から順八が黃鍾になる。

次に前の第十一圖に於て一端Bの宮から其上のEの徵に至る間が順八であつ

て、之れが和音になるが、然し中央の宮(C點)から下の徵(E點)に至る關係は前の和音に次で大切なものであつて、此の二音も亦よく調和する。此場合の二音は前の和音に於て一階にある宮音を二階に上げたのであつて、斯樣に一方の音を一階から二階に上げることを轉回する、又は反轉すると呼ぶから、此のC點の宮とE點の徵との關係を轉回和音又は反和音と名付ける。

今此の轉回和音は如何なる關係になつて居るかといふことを見るに、第十二圖に於てACの絃の長さは五寸。CFの長さ及びCEの長さは孰れも一寸六分

第十二圖

三分益一
逆六

七厘であつて、丁度ACの長さ（五寸）の三分の一に等しい。そこでACの長さの三分の一（一寸六分七厘）をとつて之れをACの長さに加へると、AEの長さを得られる。即ちC點の宮からE點の徵を得るのにはACの長さを三分して其の一を元のACに加へればよい。そこで上の宮から下の徵を得る方法を三分益一の法といふ。日本では此の方法を逆六の法といふ。何故といふに上の宮は下の宮から十三段目に當る、又徵は下の宮から上に八段目に當る、それ故此の徵は上の宮から逆に下へ六段目の所にあることになるから之を逆六といふのである。

つまり支那の音階の基礎をなして居る所の和聲といふのは此の和音と轉回和

音との兩音である。

和　音——三分損一——順八。
轉回和音——三分益一——逆六。

〔六〕 支那の和聲的音階。 先づ初めに前に述べた五聲卽ち宮・商・角・徵・羽の五音の割り出し方を說明する。宮から三分損一（順八）の法を施して徵の音を得る。次に徵から三分益一（逆六）の法を施して商の音を得る。次に商から三分損一（順八）の法を施して羽の音を得る。次に羽から三分益一（逆六）の法を施して角の音を得る。斯くして五聲宮・商・角・徵・羽の五音が得られる。今之を十二段の階段に就て言へば次の如くなる。（順八は上に八段昇り、逆六は下へ六段降る）。

第十三圖

十二階段の圖

宮
羽
徵
角
商
宮

（五聲）

順八○　順八○
○逆六　○逆六

又之を絃の長さに就て示せば次の如し。（三分損益の法）

三分損一　宮（一尺）
三分益一　徵（六寸六分七厘）
三分損一　商（八寸八分九厘）
三分益一　羽（五寸九分三厘）
　　　　　角（七寸九分）

第十四圖（五聲）

A
宮 0·5尺
羽 0·593尺
徵 0·667尺
角 0·790尺
商 0·889尺
宮 1尺
B

之れで支那音階の基本となるべき五聲の割り出し方は判つたが、然し前の五聲の十二階段圖を見ると、宮と商の間、商と角の間、及び徵と羽との間は孰れも一段づゝ飛んで行くのに、角と徵の間及び羽と上の宮との間は二段飛び越えて行くから、時として昇降するのに不便なことがある。それ故此の二個所へ尚ほ一段づゝ豫備に足溜りの段を作つて置くと都合がよい。その爲めに特に變徵と變宮との二段を此所に挿入する。その挿入し方は卽ち角から順八（三分損一）の音を變宮とし、變宮から逆六（三分益一）の音を變徵とするのである。かくして七聲が得られる。

第十五圖

宮
變宮
羽
徵
變徵
角
商
宮
（七聲）

順八 逆六
順八 逆六
順八 逆六

（七）十二律の割出し方。 十二律もやはり五聲や七聲と同じ方法で順に壹越の音から順八逆六の方法で割り出されたのである。即ち

壹越（一）から順八の法で黃鐘（八）の音を得。

黃鐘（八）から逆六の法で平調（三）の音を得。

平調(三)から順八の法で盤渉(十)の音を得。
盤渉(十)から逆六の方で下無(五)の音を得。
下無(五)から順八の法で上無(十二)の音を得。
上無(十二)から逆六の法で鳧鐘(七)の音を得。
鳧鐘(七)から再び逆六の法で斷金(二)の音を得。
斷金(二)から順八の法で鸞鏡(九)の音を得。
鸞鏡(九)から逆六の法で勝絶(四)の音を得。
勝絶(四)から順八の法で神仙(十一)の音を得。
神仙(十一)から逆六の法で双調(六)の音を得る。
斯くすると一段から十二段迄の十二律が計算で割り出される。(三分損益の計算は今茲に省いて置く)。

(八) 俗樂の五聲。 前に述べた所の五聲や七聲は頗る理性的のものである

から、一般の俗樂では餘り用ひられない。主として支那の正樂に於て多く用ひられるのである。俗樂に於て用ひられる所の五聲は宮商徵羽の四音は前と同じであるが、然し角の音丈けは前のものよりも約半音卽ち一段丈け高い。卽ち

第十六圖（俗樂五聲）

宮 羽 徵 角 商 宮

之れはどうして出來たかといふに、先づ此の俗樂五聲を前の正樂五聲と合致せしめて見ると、前の一階から二階に渉つて中階の所に一つの新らしい階段を作つたことになる。卽ち

第十七圖

宮 羽 徵 角 商 宮（二階）
羽 徵 角 商 宮（一階）

宮
羽
徵
角
商
宮

新らしい一階

何故に俗樂では角が一段昇つて居るかといふに、先づ第一に正樂に於て宮と角との兩音は全然調和しないので、兩音を同時に出すと極めて不快な音を生ずる(西洋の音階では三度と主音とは可なり好く合ふが、西洋の三度と東洋の角とは少し違つて居る)。然らば正樂に於ては何故に斯樣に調和しない所の角を用ひたかといふに、之は音階といふもの﹅基礎が違ふからである。支那の理窟家は音階を作る基礎は一種の算法にあると考へたからである。然るに俗樂家即ち實際家は算法を以て滿足しないで、成るべく調和した快感を與へる所の音を以て音階を作るやうにした。そこで前表の第十七圖を見ると俗樂の宮と角との關係は正樂の徵と上の宮との關係であつて、之れは前にも述べた通り轉回和音と名付

けるものであつて、可なり愉快な面白い調和の感を與へて居る。

我邦には支那の正樂も俗樂も共に傳來し、且つ我國に於ても變化してしまつた。我國では前の正樂に當る音階を呂旋と呼び、俗樂に當る音階を律旋と呼ぶ。

第十八圖　五聲

呂旋	律旋
宮	宮
羽	羽
徵	徵
角	角
商	商
宮	宮

〈九〉感情に起因する旋律的音階。　前に述べた通り呂旋は元來理性的のものである。之に反して律旋の方は感情的の所がある。それ故我國では主として平安朝初期の雅樂(即ち支那輸入樂)に於ては呂旋と律旋とが相半ばして用ひられて居るが、然し平安朝後期に於て我邦で發達した聲樂に於ては殆んど全く律

旋許りであるといつてよい。朗詠などは全く律旋である。催馬樂は呂旋と律旋と兩者ある、今曲譜の傳はつて居る催馬樂は次の六曲丈けあつて、その中四曲は呂旋で二曲は律旋で唄はれる。

〈呂旋〉――『阿名尊』・『山城』・『席田』・『蓑山』

〈律旋〉――『衣更』・『伊勢海』

然し之れを呂旋と律旋と分つことは實際無理であつて、決して呂旋と稱するものが實は呂旋の音階では唄はれて居ないで一種の律旋で唄はれて居る。律旋の方は後に述べる所の俗樂旋法に變つてしまつて居る。

扨て律旋の五聲をよく驗して見るに、角と徵との二音丈けは宮の音に對してよく調和して居るから、如何に感情的に取扱つても此の二音丈けは變化することが出來ない。何となれば音の調和といふことは極めて鋭敏な現象であつて、少しでもその一方が狂へば直ちに調和を失つてしまふからである。恰かも臺の

上に毬(まり)を置いたようなものである。一方の足が少しでも短かくて臺が一寸水平を失ふと臺上の毬は直ちに轉げ落ちてしまふ。元來初めにも述べたように音階といふものは音の調和を基礎として作つたものであるから、此の二音の調和が破れては音階の基礎が崩れてしまふ。それ故角と徵との二音丈けは常に正確にその位置を保つて居なければならない。三味線の本調子と二上りは此の關係に

第十九圖

あるのであつて、三味線に於ける三本の絃の調子の合せ方は何所迄も正確にやらなければならぬ、よい加減の合せ方をしては如何に巧みに彈いても全然正しい音樂にはなつて居ない。

註。絃に述べた三味線の本調子と二上りのこと〻、前に述べた三分損益のこと〻を合せて考へると、三味線の調子を正確に合せる所の面白い方法が發見される。前にも述べた通り應音は絃の長さを二等分して生じ、和音は三分損一（卽ち長さを三分して其一部を捨てる）して生じ、轉回和音は乙の絃の長さを三分の四にして（三分益一）生ずる。それ故甲の絃から乙の方に轉回和音を生ずるには甲の絃の長さを四分の三にして生ずる。今此方法を利用するのである。

（イ）本調子の合せ方。一の絃を適當に張つて、次に一の絃の長さを二等分し、其二等分點（次圖のC點）を指で强く押へて其一部を彈いて音を出し、

その音と同じ音を三の絃で出すようにすればよい。此時三の絃の音と此の一の絃を二分した音とが全く同一になれば三の絃の調子は全く正確である。次に一の絃の長さを四等分して（卽ち前のACの長さを二等分する）其點（次圖のD點）を指で強く押へて其下部を彈いて音を出し、その音と同じ音を二の絃で出すようにすればよい。此の時二の絃の音と此の一の絃を四分した音とが全く同じになれば二の絃の調子は全く正確である。

第二十圖　本調子の合せ方

（ロ）二上りの合せ方。一の絃と三の絃は本調子と全く同じことである。

二の絃を合すには先づ一の絃の長さを三等分して、其上の方の點（第二十一圖のE點）を指で強く押へて其下部を彈いて音を出し、その音と同じ音を二の絃で出すようにすればよい。此の時二の絃の音と此の一の絃を三分した音と全く同じになれば二の絃の調子は全く正確である。

第二十一圖　二上りの合せ方

（ハ）**三下りの合せ方**。初め本調子のように先づ一の絃を四等分してその上の點（第二十圖のD點）を強く押へて其下の部分を彈いて音を出し、その音と全く同じ音を二の絃で出す。さうすれば二の絃の調子は正確に合ふ。

次に二の絃を又四等分してその上の點（第二十圖のD'點）を二の絃にて強く押へて其下の部分を彈いて音を出し、その音と全く同じ音を三の絃で出すと、三の絃の調子は正確に合ふ。

箏の調子を合はせるにも此方法を利用することが出來るが、そのことは續編に掲載する。

扨て前に述べた通り律旋の五聲の中で宮を定めるといふと角と徵とは確定してしまつて動かない。然るに商と羽とは元來宮に對して調和しない音である。（和音でも轉囘和音でも何でもない）それ故支那のように理性的に計算で割り出したものでなければ確定しない。日本では感情的に音樂を取扱ふ傾があるから、感情に支配されて動搖を來たす。

感情に支配されると如何樣に動搖するであらうか。一般に聲の昇るときには情が昂まり、聲の降るときには情が沈むのであるから、卽ち音の昇るときは羽

や商がそれに連れて半音位昇つて來るし、又聲の降るときには羽、商はそれに連れて半音位降つて來る。前者に於て商と羽とが半音位昇つたものを嬰商、嬰羽と名付け、又後者に於て商と羽とが半音位降つたものを俗商、俗羽と名付ける(但し俗商と俗羽とは予の命名である)。

俗樂律旋

(上行)	(基本形)	(下行)	
宮	宮	宮	確定
嬰羽			動搖
	羽		
		俗羽	
徵	徵	徵	確定
角	角	角	確定
嬰商			動搖
	商		
		俗商	
宮	宮	宮	確定

第二十二圖

斯樣に商と羽の動搖は元來感情から起つたことであるから、正確に半音丈け昇降するのではなくて、半音よりも餘計昇降する場合が多い。殊に江戸時代の三味線樂のように人情を主として作つた音樂では一層甚しく、宮と俗商との間、又は徵と俗羽との間は殆んど四半音に近いのである。斯樣な次第故俗樂に於ては商と羽とは計算して出したものでなくて感情に支配されて起つたものであつて、十人同じものを彈いても十人共多少違つた音を出すのである。多くの從來の學者の中には俗樂の音階を測定して商や羽の値までも數字で定めようとするものがある。西洋人には殊にそれが多い。然しそれは無效なことをやつて居るものである。

註。日本の音階のことに就て議論をした人は昔も幾人かあるが、昔は孰れも皆な支那から傳はつた所の音階か又は平安朝の雅樂の音階を議論したのであつて、江戸時代の俗樂の音階のことを論じた人は昔は殆んどなかつた（唯元

祿時代に數學家の中根璋といふ人が其著『律原發揮』の中に一言してあるきりである)。明治になつてから二三の外國人と數人の日本人とが之に就て述べて居るが、孰れも西洋人の議論と同じく、日本の俗樂音階を計算しようとしたものであつて、前記の理由に依て孰れも皆失敗に歸して居る。其中に唯一人上原六四郎氏の說丈けは從來最も有力な說として世の中に信用されて居た。その說によると俗樂の音階を田舍節と都節との二種に區別し、前者は粗野な田舍人に依て用ひられ、後者は都會で進步した遊藝に用ひられる(予の說では前者は律旋の基本形に於て用ひられ、後者は感情の影響を受けて變形したとする)。孰れも上行と下行とを區別して、即ち次圖のようになるといふのである(第二十三圖)。

此の說の不可であることに就ては予は自著『最近科學上より見たる音樂の原理』の中に論じて置いた。予の說に就ては同書に詳しく議論してあるから就て

田舍節（上行）	田舍節（下行）	都節（上行）	都節（下行）
宮	宮	宮	宮
羽嬰	羽	羽嬰	羽
徵	徵	徵	徵
角	角	角	角
商	商	商	商
宮	宮	宮	宮

第二十三圖

見られんことを希望す（尙ほ其梗概は『日本百科大辭典』第六卷「俗樂旋法」の條下に記してある）。

〔十〕日本の音階と西洋の音階との關係。　今迄支那及び日本の音階のこと

を說明した。西洋の音階は之れと少し算法が違つて居る。今兩者の和聲音階を比較して見よう。

西洋の音階も一階段に七聲ある。その名は西洋では順に Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. と呼んで居る。之を日本では普通にヒフミヨイムナと數へ名で呼ぶ。今平易の爲めに日本譯のヒフミの方を用ひて說明することにしよう。

第二十四圖

呂旋七聲	西洋七聲	律旋五聲
宮	ヒ	宮
變宮	ナ	
羽	ム	羽
徵	イ	徵
變徵		
	ヨ	角
角	ミ	
商	フ	商
宮	ヒ	宮

扨て西洋の近代音階の基礎になる所の長音階(Major scale)といふ音階では、その七音は、大體の配置を云ふと、呂旋の七聲と類似して居て、僅か違つて居る丈けである。卽ち第二十四圖に示す如し。

卽ち大體の所丈け言へば西洋の七聲と呂旋の七聲とは、唯變徵とヨとが一段(半音)丈け違つて居るに過ぎない。然し之を正確に言ふと兩者大に違つて居る。

呂旋の七聲は如何樣にして割り出したものかといふに、之は前に述べた樣に宮の音から三分損益の法に依つて出したのである。三分損益といふことの中には唯絃の長さを三等分し又は四等分する丈けであつて、五等分するといふことは全く東洋ではしなかつた。然るに西洋の近世に於ては絃の長さを五等分した音を音階の中に用ひる。

第二十五圖

中庸協和　準和音　五分去一

今第二十五圖に於て絃ＡＢの長さを一尺とし、之を五等分して其一點Ｐを求めＡＰの長さ(八寸)をとり、その音を初めのＡＢの音と合はせて鳴らして見ると、一種又風味の變つた調和を生じて面白い感を起させる。此の調和を中庸協和といひ、その二音を準和音と名付ける。つまり之は初めの長さの五分の四の長さの絲を作つたのであつて、ＡＢを五分してその一つを去つたといふ意味で、予は之を五分去一又は五分損一の法と呼ぶことにする。東洋の七聲が凡て三分損一及び三分益一のみを用ひて居るのに、西洋の七聲に於てはフとヨとイとの三聲は三分損益の法により、ミとムとナとの三聲は五分損一の法に依つて算出し

たのである。今兩者の算法を比較して見よう。

宮　絃長一尺

三分去一

徵　六寸六分七厘

三分益一

商　九寸八分九厘

三分去一

羽　五寸九分三厘

三分益一

角　七寸九分

三分去一

變宮　五寸二分七厘

三分益一

ノ變徵　七寸〇二厘

西洋の長音階の七聲の算法と絃長

ヨ　三分益一　ヒ　三分去一　イ　三分益一　フ

五分去一　ム　　五分去一　ミ　　五分去一　ナ

ヨ　絃長七寸五分

三分益一

ヒ　一尺

三分去一

イ　六寸六分七厘

三分益一

フ　八寸八分九厘

コンマ

五分去一
- ヨ　七寸五分
- ム　六寸

五分去一
- イ　六寸六分七厘
- ナ　五寸三分三厘

五分去一
- ヒ　一尺
- ミ　八寸

之に依て見ると兩洋音階の七聲中でヨと變徵が違つて居る許りでなく、實はミとムとナとの三者も、呂旋の角と羽と變宮とに比べて僅か違つて居る。即ち

ミと角との差……一分。即ち約八十分の一

ムと羽との差……七厘。即ち約八十分の一

ナと變宮との差……六厘。即ち約八十分の一

即ち孰れも西洋の方が約八十分の一丈け絃が長い。此の差を西洋でコンマ（Comma）と呼んで居る（實はシントニック、コンマといふのを略した語である）。

之に依て兩洋の音階を比較して見ると次のようになる。

第二十六圖

呂旋	西洋
宮	ヒ
變宮	ナ
羽	ム
徵	イ
變徵	
	ヨ
角	ミ
商	フ
宮	ヒ

〔十一〕十二調子と雅樂の六調子。　今迄は主として階名に就て議論をして來たが、之から音名の方に就て考へて見ようと思ふ。前にも述べた通り十二律といふのは各階段の一つ〳〵の段の名であつて、五聲や七聲などの階名は相互の段の間の昇降し方の關係の名である。それ故呂旋でも又は律旋でも、その音階の宮の音は十二律中の孰れの音に當て嵌めてもよい。言ひ換へれば十二律中の孰れの音から五聲又は七聲を數へてもよい譯である。それで例へば十二律中の壹越の音を宮に置いて音階を作ると之れを壹越調といひ、黄鍾の音を宮と置い

て音階を作ると之れを黃鍾調といふ。斯くして十二の調子を作ることが出來る。〔但し平調を宮とした音階を平調調と言はないで平調といふ。双調も之に同じ〕實は十二律の各調子に就て各々呂旋と律旋との二音階があるから、全體で二十四種の音階が存在する譯である。

斯様に二十四通りもある音階が全部皆用ひられて居るかといふに實際平安朝の雅樂に於ては次の六調子丈けが行はれて居たのである。今その名稱を擧げると

壹越調　……　壹越を宮とした呂旋音階。
平調　……　平調を宮とした律旋音階。
双調　……　双調を宮とした呂旋音階。
黃鍾調　……　黃鍾を宮とした律旋音階。
盤涉調　……　盤涉を宮とした律旋音階。

大食調（たいしき）…平調を宮とした呂旋音階

之れを雅樂の六調子といふ。實際此の外に平安朝に於ては壹越調の律旋や黄鍾調の呂旋などが行はれて居た。

呂旋

	宮	變宮	羽	徴	變徴	角	商	宮
壹越調	壹	上	盤	黄	鳧	下	平	壹
双調	双	下	平	壹	上	盤	黄	双
大食調	平	斷	上	盤	鸞	鳧	下	平

律旋

	宮	嬰羽	羽	徴	角	嬰商	商	宮
平調	平	壹	上	盤	黄	双	下	平
黄鍾調	黄	双	下	平	壹	神	盤	黄

盤渉調
盤・黄・鳧・下・平・壹・上・盤

但し十二律の名はその頭文字一字丈けを記して置いた。

〔十二〕日本の十二律と西洋の十二律との比較。 支那や日本で音階の一階段を十二段とする樣に、西洋でも一階段は十二段から出來て居る。それで日本では之を下から順に壹越・斷金・平調と名付けて行く樣に、西洋では之を下から順にハ・嬰ハ・ニ・嬰ニ・ホ・ヘ・嬰ヘ・ト・嬰ト・イ・嬰イ・ロと名付ける(英語ではハニホヘトイロをc d e f g a bと呼んで居る、今は其邦譯名を用ひたのである)。それで日本の壹越は西洋の十二律の何と丁度同じかといふに、日本の十二律と西洋の十二律とは全く一致するものでないから、兩者丁度相當する音を示すといふ譯には行かないが、大體相似たものであるから、大約の所で兩者を比較して見ると、日本の壹越の段は西洋のニの段と大體合同して居るようである。故に

壹越とニ。　斷金と嬰ニ。　平調とホ。

勝絶とヘ。　下無と嬰ヘ。　双調とト。

鳧鐘と嬰ト。　黄鐘とイ。　鸞鏡と嬰イ。

盤渉とロ。　神仙とハ。　上無と嬰ハ。

そこで日本の十二律を西洋の樂譜で示すと大約次のようになる。

日本の十二律と西洋の樂譜

壹越　斷金　平調　勝絶　下無　双調　鳧鐘　黄鐘　鸞鏡　盤渉　神仙　上無

第二十七圖

第二十八圖

上無 斷金 下無 鳧鐘 鸞鏡 上無 斷金
神仙 壹越 平調 勝絶 双調 黄鐘 盤渉 神仙 壹越

オルガン(又はピアノ)と
日本の十二律

尤も之れは凡そ大約の話であつて、正確には兩者は決して一致しない。特に俗樂旋法は西洋音階とは全然違ふから、例へば三味線や箏の調子をオルガンやピアノで合はせるなどゝいふ馬鹿なことは決してしてはならない。

(十三) 支那の迷信と音階。 支那には中世に於て非常に多くの迷信が行はれた。其中で最も著しいものは五行說といふものである。宇宙の原動力を陰と陽との二つの反對性に置き(ギリシア哲學の愛と憎とに同じ)、天地間の萬物は水火木金土の五原素から成ると考へる(インド哲學では地水火風の四元素から成る

とする)。此の五原素を五行といふのである。それで此の五行に原動力たる陰陽の反對性を作用すると相生と相剋といふ二現象が起つて來る。卽ち

(五行相生) 木は火を生ず。火は土を生ず。土は金を生ず。金は水を生ず。水は木を生ず。

(五行相剋) 水は火を剋す。火は金を剋す。金は木を剋す。木は土を剋す。土は水を剋す。

此理に依つて萬物が化成發育して行くといふのである。それで萬物を皆五行に配した。例へば

五行	五聲	方位	四季	色	五常	階級
土	宮	中央	四季	黃	信	君
金	商	西	秋	白	義	臣

木	角	東	春	青	仁	民
火	徴	南	夏	赤	禮	事
水	羽	北	冬	黑	知	物

斯く五行に配置するのは夫れ〴〵勝手な理由に因つたのであるが、各々五行に配置して見ると相互の間に關係があるように説明をして見たくなる。そこで例へば音樂の五聲と方位とを結び付けて、宮は中央の音なりとか、角は東方の音なりなどゝいふ。音階と方角とは何等の關係のないことである。又五聲と四季とを結び付けて、例へば春の調子は角、夏の調子は徴なりなどゝいふ。音階と四季とも決して何等關係のある問題ではない。中世の學者は之を强ひて解釋をしようとして馬鹿氣た説明をして居た。その一例を擧げると「新義聲明大典」といふ書の附錄中に次の樣な説明がある（之は聲明の樂符を定めるのに宮の音を

艮(うしとら)の方位に配したといふことの理由を說明したのである)。

「師云、夫レ灑水ハ艮ノ隅ヨリ始マリテ乾ノ隅ニ終レリ。聲明ノ五音博士亦復是ノ如シ、聞ク三國(日支竺)ノ魚山ハ何レモ乾ノ方ニアリト、是レ大ニ理由アルコトナリ、如何トナルニ、乾ハ音聲ノ終極タル方位ナレバナリ、抑モ人畜有情ノ音聲ハ皆氣息ヨリ生ズ、氣息ハ卽チ水體ナリ。北方ハ成所作智所現說法化他門ニシテ、又北ハ水ヲ主ドル、故ニ五音ノ發生ハ艮ノ隅ヨリ始マルコト、知ルべシ」云々。

斯様な說明で音階の五聲を論じようとするから音律のことが譯が判らなくなるのである。

又十二律を陰と陽とに分け、陰を律といひ陽を呂といふ。律は逆六(三分益一)に依て得られたもの、呂は順八(三分去一)に依て得られたものである。

又十二律を一年の十二箇月及び十二支に配して居る。卽ち

十二律	十二箇月	十二支	陰陽
壹越	十一月	子	律
斷金	十二月	丑	呂
平調	正月	寅	律
勝絶	二月	卯	呂
下無	三月	辰	律
双調	四月	巳	呂
鳧鐘	五月	午	律
黄鐘	六月	未	呂
鸞鏡	七月	申	律
盤涉	八月	酉	呂
神仙	九月	戌	律

上無　　十月　　亥　　呂

之れも亦凡て迷信であつて互に何等の關係のないことである。例へば双調は四月に當る、それ故陽春の候に管絃の遊びをする時には主として双調の曲を撰ぶといふことが昔からあるが、それは無意味なことである。又十月は上無(かみむ)に當る。そこで十月のことを上無月(かみむづき)といふが、之れを優美に讀んで上無月(かみなづき)と言ふたのを、誤まつて神無(かみな)月となし、十月には諸々の神が皆出雲の大社に集まるから各神社には神が留守になる、そこで十月を神無月といふのだなどゝいふ人がある。如何にも原始的な未開人的の迷信である。尙ほ甚しくなると十月には神が居ないから結婚を見合せる、十一月になつて神が出雲大社から歸られてから結婚式を擧げるなどゝいふ、原始以上の未開人が存在して居るのは、今日世界の文明から見て驚くべき現象である。

尤も十二律を陰陽に分つことに就ては迷信以外に理由がある。壹越と黄鐘と

は和音の關係になるが、和音は反對性の調和である、言ひ換へれば陰陽の調和である。壹越と双調も轉回和音であるが、之れも反對性の調和であつて陰陽の調和と考へられる。之に反して應音は陰と陰又は陽と陽との調和である。故に調和性の反對といふ意味から陰陽と區別したと考へれば差支ないことである。然しそれ以上に空想を進めてはならない。

要するに五行說などといふことは昔時の幼稚なる思想から起つた空想であつて、今日から見れば全く迷信に過ぎない。音階の議論は徹頭徹尾科學的でなければならない。

第四章　日本音樂の批評

（西洋音樂との優劣問題）

日本音樂の價值如何。西洋音樂に較べてその優劣如何。此の問題は近時大に

世の中で議論されて居るが、多くは一部分の議論に過ぎないで、一方に偏して居る、今予は出來る限り公平に判決を下して見たいと思ふ。先づ初めに之を分析的に考究し、後に綜合的に論ずることゝしよう。

（一）形式の上より見たる議論。　先づ形式の要素は第一章に述べた通り、拍子と旋律と和聲との三つがある。その三者に就て先づ分析的に考へて見よう。

（イ）拍子。日本音樂の拍子は平安朝に於ける支那流の拍子と、鎌倉以後に於ける純日本式聲樂の拍子と稍趣を異にして居る。平安朝の拍子のことは後編に述べるが、二拍子系統に屬する四拍子、八拍子あり、又三拍子の性質を備へた所の只拍子あり、之等の拍子の變形錯綜したる夜多羅拍子等があつて、その質と種類に於ては西洋音樂の拍子に匹敵するものである。唯日本の中世音樂と西洋の近代音樂とを比較して議論すると、時間の觀念に於て違ふから、非常に遲速の差がある。從つて近世の西洋音樂の方が同一時間內に於ける拍子の用法は

複雑である。然し西洋の中世音樂と日本の中世音樂とを比較すると到底比較にならぬ程日本の方が進步して居る。

次に鎌倉以後の日本音樂の拍子を考へるに、其拍子の發達といふことは足利時代の謠曲に至つて著しく現はれて居る。前にも述べた通り、謠曲の拍子の複雜なることは到底西洋音樂の比ではない。此點に於ては遙かに西洋音樂を凌駕して居る。江戶時代の三絃樂となると、又拍子の用法が變化して來て、丁度西洋の中世にカノン(Canon)といふ作曲法があつたが(カノンといふのは互ひに類似した二つの旋律があつて、その一方が他方よりも常に一定の間隔丈け前に進んで進行して行く組合せ方をいふのである。然し之は旋律丈けであつて、拍子は全く兩者同一のリズムに支配されて居る)、三絃樂に於ては聲と三味線とはその拍子が一致して居ない、常に聲の方が三味線よりも或る間隔丈け前に進んで居る。つまり此の拍子上のカノンといふことが江戶時代の聲樂には廣く行は

れて居る。斯かることは西洋音樂には全くない。
之等の諸點から論ずると拍子の點に於ては日本音樂の方が西洋音樂よりも遙かに進歩して居る。西洋音樂の拍子は原始的のものから餘り發達して居ない。特にダンスは尙ほ更原始的のものに近い、日本の舞踊とは到底比較にならぬものである。
（ロ）旋律。先づ第一に理性的音階に就て論ずる。日本の理性的音階は支那から輸入された所の呂旋である。之を西洋のものと比較すると
（日本）呂旋――――三分去一を以て基礎とする（和音、轉廻和音）。
（西洋）長音階――――三分去一と五分去一とを併用する（和音轉回和音準和音）
此の點から見て呂旋は和聲的要素が貧弱である。それ故無理な算法で割り出したものであるから不自然な働きをなして居る。之に反して西洋の音階は和聲的要素に富んで居て自然であるから快感を與へる要素が遙かに日本音樂よりも多

い。

之れは理性的の問題であるが、感情的の方から言へば律旋及び俗樂旋法は前章に述べた通り動搖した音を含んで居る、之れが感情發表の上に偉大なる働きをする。之れは西洋音樂の到底企及し能はざる所であつて、日本俗樂の特徴である。

要するに音階は、理性的に於ては西洋の方遙かに優り、感情的に於ては日本の方遙かに西洋に優る。之は立脚地が全然違ふ問題であるから比較することは無理である。

次に旋律の範圍卽ち用ひる所の音の範圍は如何といふに、西洋の近世音樂では非常に低い音から非常に高い音迄、極めて廣い範圍に涉るが、日本音樂は範圍が非常に狹い、人間の聲の範圍と餘り大した差がない。之れ日本音樂の基礎が聲樂にあるからである。之を以て音の範圍からいふと日本音樂は西洋音樂よ

りも遥かに劣る、尤も日本の中世と西洋の中世とを比較すれば日本の方が優つて居る、之を西洋の最近世と比較するから日本の方が著しく劣ることになるのである。

（八）和聲。平安朝の後期以後の日本聲樂に於ては和聲といふことは殆んど考へられて居ない（全く無い譯ではなく、やはり一種の貧弱なる和聲はあつたが、然し和聲が一の目的とされたことは全く無い）。日本音樂に於て和聲を一つの要素として取扱はれたのは平安朝前期に於ける支那の輸入音樂（即ち舞樂）に限られて居る。然るに西洋に於ては第十世紀以後は常に和聲といふことを以て重大なる要素と考へられて居る。殊に近世音樂に於ては和聲は恐らく西洋音樂の最大特徴であらう。之に依て日本の俗樂と西洋の近世音樂とを比較すれば和聲の一點に於ては貧民と大富豪とを比較するようなものである。問題にはならない。

次に平安朝の舞樂の和聲と西洋の近世音樂の和聲と比較して見るのに

（一）平安朝の唯一の和聲樂器たる笙の和聲は後編に述べる通り僅かに十種類しか無いが、西洋音樂では和聲の種類は澤山ある。

（二）和聲には協和音と不協和音と兩種類あつて、不協和音を用ひた場合には協和音を以て之を解決するといふのが一般の法式である。そのことは雅樂でも西洋音樂でも孰れも用ひて居る。

（三）協和音として採用して居る所の組合せ法が、西洋の和聲では音響學の基礎によつて居るから、調和して居る音は完全に調和して居る。然るに雅樂の協和音といふのは感情の上から起つて居るのであつて、協和音が完全に調和したものではない。それ故西洋音樂の理論のみを知つて居る人から論じさせると、雅樂は殆んど不協和音許りで、協和音は存在しないように言ふが、それは音響學上に論ずる調和音でなければ調和したものはないといふことを考へて居る人であつて、恰かも日本の國土に住んで居なければ日本人でない

と論ずるのと同じことである。頗る偏見であることは明かである。一致融合して快感を與へる音が協和音で、之に反して融合しないで粗雜な不快感を與へる音が不協和音だとすれば、此兩者の區別は明らかに雅樂に存在して居て、その用法は西洋音樂に於けるものと全く同一の方法に從つて居る。然し雅樂の和聲の方が西洋の和聲と比較して不協和音に富んで居るといふことは言つても宜しい。尤も西洋の近世音樂では平均率音階といふ音階を一般に用ひて居る。之れは和聲の理窟を無視して唯計算の上許りで勝手に便宜に作つたものであつて、ピアノやオルガンの調子の合せ方がさうである。今日の西洋音樂の和聲は凡て皆この平均率によつたものである。之を用ひると西洋音樂の協和音といふのは雅樂の協和音よりも尙ほ遙かに不快な感を與へるものと化することは音響學上明瞭である。

尙ほ又第二の議論として、雅樂の和聲が西洋近世樂の和聲よりも原理に於て

不協和音に富んで居るといふことも決して雅樂の和聲の缺點ではない。西洋でも第十九世紀の末頃から頗る不協和音に富んで來た。特にワグネルの如きは著しく不協和音を多く用ひて居る。協和音よりも不協和音の方が音樂の表情能力を増すことが多くて、世界音樂の趨勢は不協和音の多用にあるようである。此點から見て不協和音に富んだ平安朝音樂は世界最近の傾向と一致する。

之を要するに雅樂の和聲は、量に於て著しく西洋音樂に劣り、質に於ては西洋より決して劣つては居ない寧ろ優つた點がある。

（二）音色の組合せ。先づ第一に合唱に於て男聲と女聲とをその音色の上から區別して、各々その特色を利用するといふことは日本音樂には殆んど全くない。男も女も一共に亂雜にやつて居る。男が勝手に女の聲を出したり、女が男の聲を出したりして。不自然なこと甚だしい。之に反して西洋音樂は聲の色の

利用が著しく進步して居て到底比較にはならない。朗詠の一ノ句、二ノ句、三ノ句などは此の聲の色を區別して用ひるのが至當であらうが、斯かることは殆んど考へられて居ないらしい。

次に樂器の合奏に於ても日本音樂の合奏は音色の美に於て實に貧弱である。各樂器の音色の特性が殆んど利用されて居ない。三曲合奏に於ける尺八の用法は歌聲の尻を追つ掛けて居るような、伴食式のものであるのに、之に匹敵する西洋のフリユート助奏は笛の音色が獨特に活躍して居る。殆んどお話にもならない。

又雅樂の合奏法と西洋の管絃樂合奏(オーケストラ)と比較しても其の規模及び用法に於て著しく劣つて居る。(雅樂の合奏法に就ては後編に詳しく述べる)。

要するに音色の種類は貧弱であつて、その組合せ法は著しく西洋音樂に劣つて居る。

（ホ）形式要素の組合せ法。形式要素別々に就ては前に述べたが、之等の形式要素を別々に之を論ずると、先づ日本と西洋と優劣相半ばして居る有様であるが、之を結合はせて用ひる方法は日本音樂は著しく西洋音樂に劣つて居る。例へば謠曲に於ては拍子の進歩は西洋音樂を凌駕して居るに係らず、他の方面に於ては西洋音樂とは全く比較にもならない程劣つて居る。日本音樂は凡て皆さうである、唯一二の要素に於て非常に進歩して居るが、諸要素を集合して見ると著しく西洋音樂に劣つてる。西洋音樂は形式の諸要素が常に合致して圓滿に發達して居る傾がある。之を人間に譬へると西洋音樂の形式は人格的であつて、日本音樂の形式は天才的であると言へる。即ち日本音樂は常に材料はよくとも、之れを結合はせる方法が拙劣である。兩者孰れが優つて居るかといふことは立脚地が違ふから一概には言へない。唯自分は孰れの主義を多く好むかといふ丈けの議論に過ぎない。好き嫌ひは各人の自由權利であつて、予が

を下すべき性質のものではない。

（へ）作曲法。一つの樂曲の全體の形卽ち作曲形式といふものを見るに、之れは元來理性的のものである。それ故支那から輸入された所の舞樂には相當の舞樂形式といふものがある。例へば序破急の如き、又は番舞の如き、種々の規則がある。然し之等の西洋の近世音樂の組織たるソナタ形式やシンフォニーなどに較べると、その規模に於て到底比較にはならぬ。況んや近世の日本音樂の如きは作曲形式が一定して居ない。

要するに理性的に於ては日本音樂は到底西洋音樂に及ばない。日本音樂は如何に之を辯護せんとしても其組織に於て到底ベートーフェンの音樂に匹肩されるものはない。然しその事は少しも日本音樂の價値を下げるものではない。ラテン音樂は理性的に於ては決してドイツ音樂には及ばない。然し其事は少しもラテン音樂の價値を上下しない。ショパンのピアノ、ヴューータンのヴァイオリ

ン（共にラテン音樂の大家）は決して價値に於てドイツのベートーフェンやバハの下に位するものではない。

〔二〕內容の上より見たる議論

（イ）表情。先づ歌詞に現はれたる喜怒哀樂の情を發表する仕方に於ては日本音樂の方が遙かに西洋音樂に優つて居る。義太夫に於ける音樂的表情は決して西洋の歌劇などの及ぶ所ではない。日本人の多數が三絃樂を好んで却つて西洋音樂を罵倒するのは此點に沒頭し過ぎるからである。實際敎育の低い人は音樂の凡ての要素の中で此點に最も重きを置くを以てゞある。

次に歌詞といふ文學的の問題を離れて音響それ自身に於て感情を發表する仕方は反對に日本音樂は遙かに西洋音樂に劣つて居る。此點に於ては西洋音樂の方は著しく進步して實に巧妙であり、且つ又よく研究されて居る。然るに日本音樂は頗る幼稚である。

要するに表情法は兩者優劣相半して居る。

（ロ）描寫法。自然の出來事、其他種々の事柄を描寫するといふ仕方は概して西洋の方が日本よりも進んで居る。日本でも聲樂に於ては可なり試みられて居るが、その方法より優つて居るとは思はれない。況して器樂に於ては描寫法は全然比較にはならない。

殊に詩的描寫法卽ち藝術家の詩的想像を加へて自然を寫すといふことは、日本では殆んどお話にならぬ程幼稚である。日本人の詩的空想は泰西に比して頗る貧弱である。支那人の方が遙かに詩的想像に富んで居る。此點に於て日本人はアメリカ人に似た所がある。

要するに描寫法は日本が著しく劣つて居る。

（ハ）劇的內容。先づ劇の仕組みに就て言へば、日本の方が遙かに優つて居る。義太夫の「菅原傳授鑑」、「義經千本櫻」、「假名手本忠臣藏」等の如き千變萬

化極まりなき複雜なる仕組みは如何なる西洋の歌劇にも見ることを得ないものである。忠臣かと思へば實は不忠臣、善人と思つた人が實は極惡人、或は歷史上の事實に反するが如く反せざるが如く、死せしと思ひし人が實は活き、その變轉測り知るべからざる有樣である。

斯樣に仕組みを複雜にし過ぎた結果、劇の目的といふものは頗る淺薄なものとなつてしまつた。決して西洋の劇の如き深刻なる印象は少しも與へられない。吾人の生活に觸れて居ない。今日の秩序ある着實なる社會と相容れない。吾人の敎育と相反して居る。其他種々なる不都合が起つて來る。宛かも所謂冒險小說が着實なる學生に大なる害を與へて居るのと似て居る。然し斯樣な有害な不眞面目なもの許りとは言へない。義理人情の眞を寫し、吾人をして眞に同情の涙を注がしむるものがある。

要するに劇的內容に於には兩者優劣相半ばするものといつてよい。然し好き

嫌ひは別の話である。

〔三〕綜合的に論ず。今迄論じたのは專ら分析的に議論したのであるが、其結論としては日本と西洋とは優劣相半ばするといふことになつた。然し今之を綜合的に議論して見たらばどうなるか。次に之を述べよう。

（イ）前に述べた通り西洋は各要素を纏めて之を綜合することに於て優り、日本は各部が別々に發達して、之を綜合すると甚だ拙である。此點に於て西洋のは圓滿人格的で日本のは天才的である。之は前にも述べた通り畢竟好き嫌ひの議論に歸着する。

（ロ）西洋音樂は理性的に於て遙かに優り、日本音樂は感情的に於て優れて居る。之れは立脚地が違つて居るから一概に優劣は定められない。日本人の中にも理性的の人は日本音樂よりも西洋音樂の方が此點に於て優れて居ると論ずるに相違ない。其人から見ればそれは正しいが、他の人から見ればさうで

ない。決して自然科學の議論のやうに凡ての人に向つて正しいといふ議論は此場合には當て嵌まらない。

玆に注意すべきことは音樂の美學である。ドイツ人の間には藝術を哲學の一部から見て、之を理性的に論じた所の美學と名付ける學問がある。此の學問はドイツ人丈けの專賣である。此學問は若しも假りに藝術を哲學の方面から理性的に見るとしたらば、こんな條件を備へて居なければならぬといふことを示したものである。藝術を學問上から見ようと見まいとそれは勝手である。例へばドイツが南洋の島を占領して居る際には斯樣な制度で之を統治して居たのを、日本が之を占領してもやはりドイツと同じ制度で統治しようと又は別な制度で統治しようとそれは勝手である。理性的に作り上げた音樂が最も正しい音樂であるといふ信仰を持つて居る人から見ると美學は當然正しい學問である。美學上から論ずるとドイツの音樂は最高の藝術であつて、日

本の音樂の如きは野蠻人の音樂である。といふ結論も出て來る。然し此の結論は少しも日本の音樂の價値を減じない。美學が何と結論を下さうとも日本音樂は依然として日本音樂である。白色人種が如何に黄色人種は劣等なりといふ結論を下しても、日本人の勢力は依然として變らない　予の最も嫌ふ所は外人の説を消化せずして受賣りすることである。それは今日の權威ある學者の最も耻づべき行爲である。ドイツの美學がその人の性格に合致した場合言ひ換へればその人が日本國民性を有せずしてドイツ國民性を持つて居る場合にはその人は初めて美學を主張し得る人である。予は美學を主張するには餘りに日本人である。

（八）西洋音樂はその組織規模が頗る廣大であるに反して、日本音樂は規模が狹小貧弱であることは一見して直ちに知られる所である。此事に就ては反對なる二つの説がある。

（甲說）日本音樂は西洋音樂に比してその規模が狹小貧弱であるから、その價値も從つて西洋音樂より著しく劣る。日本音樂が西洋音樂よりもその價値が非常に劣つて居るといふ有力な證據として此の規模の狹小といふことを主として擧げて居る人が多い。平安朝の舞樂を以てしても到底近世の西洋音樂の組織廣大なるには及ばない。

（乙說）規模の廣大であるといふことは少しも音樂の價値を增すものではない。日本音樂の如く組織が狹小貧弱でありながら却つて表情能力が大であるといふ方が、寧ろ藝術としては優れて居る。宛かも大人數で強いよりは小人數で強い方が優つて居るといふ議論と同じである。

此の兩說とも孰れも一理があるから、一方を絕對に排斥して他說のみをとる譯には行かぬ。然し公平に考へて見ると、規模が貧弱では大なる事業は出來ない。それ故他の條件が同一であれば寧ろ貧弱なものよりも廣大なものゝ方

がその能力が優つて居る。予は此點に於て西洋音樂の方が日本音樂よりも優つて居ると思ふ。

（二）音樂上の作品の品格はどうであるか。此の問題は作曲家の人格の發現如何といふことにある。日本音樂の中には例へばベートーフェンのやうな大人格の發現したものがあるかどうか。不幸にしてベートーフェンの大人格藝術に匹肩するものは日本音樂中には先づ無いと言つてよい。然し之れは世界中の最高のものと比較しての議論である。西洋音樂の大多數に於ては日本音樂と別に變りはない。日本の音樂家中にも人格の高い人は昔から幾人もあつた。從つて日本音樂の中にも高尚な品位を具備した音樂が幾らもある。作曲家の人格が發現した音樂が幾らもある。然し敎育と境遇其他のあらゆる條件が完全に具備して居なかつたが爲めに世界に於ける稀世の人格者ベートーフェンやブラームスの如き大人格音樂を發現し得なかつたのである。西洋にも下

等な野卑な音樂は幾らもある。或人は日本音樂は野卑で淫猥だといふけれども、西洋音樂中には日本音樂以上に野卑な淫猥なものは幾らもある。此點に於て日本音樂の方が西洋音樂よりも野卑だとは決して言はれない。然し唯一つ大に注意すべきことがある。日本人は相當の敎育ある又社會的の位置高い人でも尙ほ且つ野卑な日本音樂を平氣で弄んで喜んで居るが、然し西洋人は敎育階級の人は出來る限り野卑な音樂を遠ざけて高尙な音樂を味はうことに勉めて居る。此の點から見て日本音樂夫れ自身迄が非難されるのである。

上に述べた種々のことを纏めて見ると、日本音樂にも缺點があれば西洋音樂にも亦缺點がある。然し孰れの缺點が多いかといふに、どうも日本音樂の方が西洋音樂よりも缺點の數が多いようである。之に由て他の長を採て己れの短を補ふといふことは日本音樂も西洋音樂も共に勉めなければならないことであるが、日本音樂の方は尙ほ一層此の點に留意しなければならぬ。

（四）**國民性及び國民史の上より論ず。** 從來述べたのは音樂を單に一つの藝術として議論したのである。然し尙ほ一つ非常に大切な要素がある。それは國民性といふことである。國民的特性はその生活・風俗・習慣・國體其他種々の境遇狀況から起るが、特に最も大切なることはその國民の特異なる歷史から起る。各國民悉く皆違つた歷史を備へて居て、その國民の事業は大小を問はず、その歷史の支配を受けないものはない。歷史の支配を受けなければ何一つ出來るものではない。フランスのジャンダークは今日ドイツに出てもドイツの今回の敗北は取り返し得られない。ドイツのビスマークが今日支那に起つても支那帝國を起してアジア州に覇を唱へしめることは不可能である。フランスの音樂はフランス國民の歷史に依て起り、ドイツの音樂はドイツ國民の歷史に依て起り、日本音樂は實に日本國民の歷史に依て起つたのである。日本國民の歷史を無視して、それで日本音樂の價値を論じ、又その將來の方針を定めんとすることは無

暴の極である。政治の理想より言へば或は共和政治の方が君主政治よりも長所が多いのかも知れない。然し日本人である以上は如何にしても君主政治を主張しなければならない。是れは日本國民の歴史が承知しない。西洋音樂は日本音樂よりも長所が多い。然しそれ丈けの理由を以て今直ちに日本音樂を棄てゝ西洋音樂を以て之に代へるといふことは暴論である、不可能事である。恰かも日本語を直ちに排して英語を以て國語とする議論と同樣である。然らば此問題は前に述べた共和政治と君主政治のように全然相容れないものかといふに、さうではない。藝術は國體とは大に其點が違ふ。元來世界共通の性質を持つたものなのである。只それが各國民の歴史の爲めに分化して來たのであるから、現狀の儘では互に相背馳して居ても將來は之を合致せしめる方法は幾らもあり得る。如何にするのが最も適當であらうか。その方法を次に簡單に一言をしよう。

（イ）彼の長を採つて我が短を補ふといふやり方をして居ると日本音樂は漸

次凡ての點に於て發達して行くと同時にその組織及び主義に於て漸次西洋音樂に接近して行く、即ち日本音樂が世界的になつて行く。

（ロ）國民の教育を進めて行つて世界の文化に同化せしめて行く。

（ハ）日本國民の歴史を世界的ならしめるように國家の發達を助成して行く。

要するに日本音樂の將來如何といふ問題は日本帝國の將來如何といふ問題になる。一介の書生の机上の空論でも出來ないし、又藝人の力でも出來ない。政治家、敎育家、實業家、其他國家社會の中堅をなす全員擧つての力に由つて初めて日本音樂の改良をなし得るのである。日本音樂に缺點あればそれは日本人凡ての責任である。徒らに責任を最も無力なる藝人に嫁して罵詈讒謗するは惡むべきことゝ言はなければならない。

後編　日本音樂の黄金時代

第壹章　中世に用ひられた樂器と其用ひ方

第壹節　絃樂器

〔一〕琴と箏との區別。　我邦で「こと」と呼んで居るものには其種類が非常に多い。原始的の和琴を除くの外他の凡ては支那か朝鮮又は他の外國から來て居る。今用ひられて居る和琴は前篇で述べた通り、やはり外國から輸入されたものを模倣して作つたのであつて日本固有のものとは大に違つて居る。日本へ輸入した「こと」の中で最も重要なものは多くは支那から來たものであるが、元來支那には「こと」の種類が非常に澤山ある。その中で最も主要なものは琴(キン)と瑟(シツ)

と箏の三つである。今此の三つの區別を明らかにして置かう。

箏は瑟から變化して出來たものである。大昔（秦の頃迄）に支那には琴と瑟との二種の樂器があつた。琴は形小さく（長さ四五尺位）、絃數も少なく、昔は五絃あつたが周の時代に至つて七絃となり、今傳はつて居るものも七絃である。大昔の五絃といふのは各絃の調子が丁度音階の五聲（宮商角徵羽）に當つて居るのである。然るに周の時代に文と武の二絃を増して七絃にした。此の文と武といふは如何なる調子のものかといふに、多くの學者は變徵と變宮の二音に當るものであると考へて居る。之れは七絃が音階の七聲に當るといふ考である。音階の方に於ても周以前には五聲丈けであつて、周の頃になつて變徵變宮の二音が制定されて、それで七聲の音階が出來た。瑟も亦周以前には五絃であつたのが、周の時になつて文武の二絃が附加されて七絃となつた。それ故文武の二絃は音階の變徵變宮を出す爲めに附加されたのであると考へるのは尤もな話である。

然し今の琴には決して七聲を以て調律したものはない。七絃の内の二絃は五聲中の二音を八度（オクターブ）丈け上げたものである。琴の調子は正宮調・緩角調・緩宮調・緊羽調・清商調の五調がある。その中の正宮調といふのは律調であつて、文は宮の甲武は商の甲に調律してある。即ち

正宮調

絃の名	武	文	羽	徵	角	商	宮
調律	盤涉	黃鍾	下無	平調	壹越	盤涉	黃鐘
音階	商	宮	羽	徵	角	商	宮

緩角調といふのは此の正宮調の角の音が一律丈け下つたもの、緩宮調は緩角調の宮が又一律丈け下つたもの、緊羽調といふのは正宮調の羽が一律丈け昇つたもの、清商調といふのは緊羽調の商が又一律丈け昇つたものをいふのである。孰れも文と武とは宮と商との甲音（カン）になつて居て決して變徵變宮ではない。茲に

考ふべき二つの理がある。卽ち

（一）變徵變宮は臨時に出て來る音と考へるべきものであつて、例へば轉調なこの場合に必要なのである。決して音階の本性に屬するものでなく、音階の本性は常に五聲にある。故に七絃の調律中に變徵變宮を加へることは決して重要なことではなく、却つて演奏に妨害になる場合が多い。

（二）五聲は音階の要素であるが、五つの音丈けでは一音階は完成しない。宮の甲音が必要である。それ故一音階が完成するのには少なくとも六音が必要である。その上に尙ほ他の一音（例へば商）の甲音が存在すれば非常に便利である。其點から言つても七絃が變徵變宮を要するよりも寧ろ宮と商との甲音を入用とする方が遙かに大である。

それ故若しかすると周の時には變徵變宮を加へて一旦七絃としたのかも知れないが（周代の調絃法は今は判らない）實用上直ちに變化されて文武の二絃は宮商

の甲音を出すものに變へられてしまつたに相違ない。

七絃の說明が少し長くなつて脇道へ入つてしまつたが、琴は始め五絃であつたものが周の頃に七絃になつて、その後增加したかといふに七絃以上には增加しない。却つてそれよりも絃數の少ないものが種々生じた。例へば二絃のもの(二絃琴)や一絃のもの(一絃琴・板琴)などがある。之等は今も傳はつて居て、二絃琴は我邦で八雲琴と呼び、一絃琴は須磨琴と呼ばれて居る、之等は孰れも皆琴の種類である。尙ほ琴の最も特徵とすべき所は柱といふものを備へて居ないで、左手の指で絃の種々の點を押さへてその振動部分の長さを變じて種々の高さの違つた音を出し得ることである。丁度三味線の勘所の如きものである。三味線は三本の絃しか無くて種々の高さの音を出すことが出來るのは、左手の指で掉の種々の場所(之を勘所といふ)を押さへて彈くから、振動する部分の絃の長さが變つて來るからである。之れと同じ理屈を琴に應用してある。琴では三

味線のように勘所が全く目分量でやるといふのでなくて、勘所に相當する所に徽（キ）と名付ける目印（メジルシ）が附いてある。貝とか象牙とかで琴の面に星が付けてあるのが徽である、八雲琴にもある。第二十九圖は卽ち七絃琴の表面であつてその一側

第二十九圖　七絃琴の種々の形　（五知齋琴譜所載）

（一）伏羲氏
（二）神農氏
（三）黃帝
（四）虞舜
（五）孔子
（六）秦始皇
（七）漢司馬相如
（八）晉師曠
（九）劉宋文帝
（十）唐雷威

に竝列した丸い小圈は此の徽を示したのである、(第二十九圖には琴の種々の形を示したが、此他にまだ無數の形が存在する。現今行はれて居るものは大體その形は一定して居て、同圖の孔子の型に類似したものである。尙ほ唐の雷威の型も時々見受けられる。雷威及び雷氏の一族の作つた琴は特に雷琴と稱へて支那の琴の中で最も名作と呼ばれ尊重されて居る)。琴を彈くには今は爪で彈くのが普通である。昔は別に作つた所の義甲(篦のようなもの)か又は義爪を用ひて彈いたかも知れない。今も一絃琴や二絃琴では義甲又は義爪を用ひて居て、指の爪で、直かに彈くといふことはしない。

次に瑟の方は琴に較べてその形も大きく、長さ殆んど八尺以上もあり、又絃數も多い。極く古くは四十五絃又は五十絃もあつた。然し後にはその半分の二十五絃になつてしまつた。孔子の時代や秦の始皇の時代には瑟は通常二十五絃であつた。或る書物には支那の黃帝が或る女に瑟を彈かした所がその音が非常に

第三十圖 支那の瑟

悲しかつたので、之を破つて二十五絃となしたといふことが記してあるが、それは當てにならぬ。又書物に依つて瑟の絃數は種々に違ふ。或は三十六絃、或は二十八絃、或は二十七絃、二十三絃など種々記してある。又文獻通考といふ名高い書物には大瑟・中瑟・小瑟・次小瑟と各種あつたように記載してある。實際大小種々あつたものに相違なからうが、要するに形は孰れも琴よりは大きくて、その絃數は多かつたのは明らかである。それに此の琴が前の瑟と全く違ふ所は柱を備へて居ることである。(ペルシア、アラビア及び西洋にヅルシメル Dulcimer といふ樂器がある。之れは今の西洋のピアノの祖先になるものである。之れは瑟と同種類の樂器であつて、此種の樂器は古代のアッシリア時代

第三十一圖　ペルシアの瑟

から種々あつた。第三十一圖は中世時代のペルシアのヅルシメルである。又古代アッシリアのヅルシメルに就ては余の著『西洋音樂講話』第一六二頁二十四圖甲を見よ）。それで此の瑟といふ樂器は獨奏用にも供するが、然し多くは前記の琴と一共に合奏したのである。先づ琴が主要な旋律を奏し、瑟は之に和して伴奏して行く。然るに瑟の音は大きく、琴の音は弱い。それ故瑟は成るべく琴を妨害しないようにして、琴を助けて行かなければならぬ。斯くして兩者が相和して行くことが必要である。恰かも夫婦の間柄のようなものである。そこで夫婦相和して行くことに「琴瑟相和す」といふ諺がある位である。

前記の琴も瑟も孰れも我邦へ傳はつた。瑟の方は奈良の東大寺の獻物帳に「楸木瑟一張」といふことが書いてあるから、我國へ傳はつたのは確かであらうが、その後一向何んにも見えなくなつてしまつたから、多分日本へ持つて來たといふ丈けで彈く人はなく亡びてしまつたものと思はれる。琴の方はそれでも平安

朝の末頃迄は少しく彈く人があつたらしい。平安朝の小說類の「宇津保物語」や「源氏物語」の中には「きんのこと」と書いてある。又源平盛衰記卷二の中に清盛息女のことを記したる中に次の句がある。

「四には冷泉大納言隆房の北の方にて御子數多おはしき。是又情ある女房にて琴の上手とぞ聞え給ひし。昔唐の白居易は琴詩酒の三を友として常に琴を引いて心を養ひ賜ひけり。管絃の道はなほざりなれども此を調ぶるに自らつれづれを慰む事足りぬと書き置き給ひけり。彼の樂天の筆に自在を得給ひて聊かも作り給へる詩篇をばよく人に知られ給へり。其中に隨分の管絃却つて自ら足る、等閑の篇詠人に知らると書き給へる詩を此北の方常に詠じて心を澄まし琴を彈じ給へりけり。太政入道は琴を愛して女房達を集めて常に聞き給ひける中に、秋風・鈴蟲・唐琴・澁といふ代の寶物四張あり。西園寺の名主、閑院少將、當麻寺の紅葉、堀川侍從とて四天王に數へられたる琴の上手を招

き寄せて常にひかせて聞かせ給へども異なる瑞相は無かりしに、此北の方村雲といふ琴を調べ給へる時、色々の村雲忽ちに聳えて軒端の上に引覆ふ。萬人目を驚かし入道感涙を流し給ふ。狹衣の大將、光源氏の君、管絃を奏し給ひしに天人影向し給ひしもかくやと思ひ知られたり。」

とあるは今の箏では無くて支那の七絃琴であることは、白居易が常に此の琴を彈じたことでも判る。支那でも唐以後は琴は追々衰へて來たが、又明の頃から再び興り、日本でも荻生徂徠の如き儒者が之を弄んだ。徂徠は「琴學大意抄」といふ名高い書物を作つた。然し今では殆んど亡びてしまつた。支那でも誠に少なくなつてしまつた。

琴が支那で衰へた理由は次の二條にある。

(一)その奏法に特種なる技巧を要することが大であつて、而かもその技巧が一向現はれて來ない。

(二)音が非常に弱くて、歌を唄へば聲に消されてしまふし、又他の樂器と合奏すればやはり音が打ち消されてしまふ。それ故他の樂器と合奏をするには甚だ不適當である。瑟と合はせても多くは瑟の音に負けてしまふ。故に單に獨奏樂器とするの外はない。

尙ほ我邦で之れが亡びてしまつたのは、前編第二章で述べたやうに、獨奏樂器は兎角に秘傳などといふことをやかましく言つた結果、中途で傳を失してしまつたのであらうと思はれる。又瑟が支那に於て亡びた理由は、絃數が多くて演奏に不便であるといふ點にある。そこで此の瑟が獨奏樂器として用ひられるやうになつてから、その絃數を減じてしまつた。それが卽ち箏といふものである。

箏は瑟が變つて出來たものである。それ故やはり琴よりも絃數は多くて且つ必ず柱がある。大さは瑟よりは少し小さくて、長さが六尺三寸といふことになつて居る。(瑟は八尺一寸が定めである)。然し今の俗箏では長さが六尺か又は

五尺九寸である。東京などに行はれて居る山田流では多くは五尺九寸のものを用ひて居る。それで絃の數は十三本と定まつてしまつた。此の箏は何時頃出來たかといふに大凡秦の時代であるらしい(種々の說がある)。その中で一つこんな面白い話がある。秦の始皇に娘が二人あつて、始皇の家に傳はつて居た立派な瑟があつたが之れを二人の娘が互に爭つた。そこで始皇はその瑟を二つに割つて二人の娘に與へた。此の瑟は絃が二十五本あつたので、之を二つに割るから一方は十三本となり、一方は十二本となつた。その十三本の方の部分をもらつたのが箏となつて今日に傳はつた。又十二本の方をもらつた娘は秦の亡滅後逃れて朝鮮に渉り(秦滅亡後始皇の遺族の多くは朝鮮に逃げた)、そこで朝鮮の琴(コト)は十二絃ある。實際新羅琴(シラギコト)(琴といふ字を當て嵌めるけれども實は柱があるから琴ではなくてやはり箏である)は十二絃である。卽ち朝鮮の方の箏は十二絃で、支那の方の箏は十三絃である。斯樣に二人の娘が瑟を爭つたのであるから竹冠り

に箏といふ字を書いて箏といふ字が出來たのであるといふ。此話は當てにならぬ、多分作り話であらうが、然し新羅琴が十二絃で、支那の箏が十三絃であることは確かである。新羅琴も支那の箏も共に日本に傳はつたが然し新羅琴は直きに亡びて無くなつてしまつたが、之に反して箏の方は追々と盛んに行はれて以て今日に至つたのである。

琴と瑟との差

以上述べたことに依つて琴と瑟及び箏との區別が判つたことゝ思ふ。即ち

琴………形小――絃數少――必ず柱がない

瑟(及箏)：形大――絃數多――必ず柱がある。

大正琴

近頃大正琴といふものが流行つて居るが、あれはやはり琴（キン）の一種に相違ない。左手指で絃の各部を押す代りに、鍵（キー）を附けて押す丈けの裝置である。之れと同じ發明は西洋の中世紀頃にあつた。

ピアノの先祖

即ち古いヅルシメル(前に掲げた)に鍵（キー）を應用したものが中世の樂器にある。之れが尙ほ一歩改良發達されて、鍵（キー）を押すと

同時に絃を鳴らすようにすればピアノの先祖と同じものになるのである。西洋では既に第十四五世紀頃に斯かる進步したものが現はれて、之れがクラヴィコルド（Clavichord）やハープシコルド（Harpsichord）といふ樂器になり、それが又一層發達して今のピアノとなつたのである。

和琴は前にも述べた通り柱があるから、實は琴ではなくて箏の種類である。然し形の平たいといふことゝ絃數の少ない（六本）といふことが支那の琴に頗るよく似て居る。そこで誤まつて之れに琴といふ字を當て嵌めて以て和琴といふ漢字を作つてしまつたのである。日本固有の名稱は何處までも「こと」である。

〔一〕 和琴。 和琴の構造及び各部の名稱は第三十二圖に揭げて置いた。但し龍手だの龍角だの龍趾だのといふ名を付けたのは、つまり和琴を以て一匹の龍と見立てたからである。一體琴や箏の種類は多くは之を以て龍の形に見立てるのである。

頭部

鵐頭

通絃孔

錦皮

柱

琴軋

裏

下樋

龍背

音穴

表

鵐頭

葦津緒

龍趾

絃

磯

槽

柱

龍角

龍手

第三十二圖　和琴の名所

和琴は桐の木で作ることは箏と同じことである。長さも古いものは可なり大きくて、箏と同じ位ある。即ち長さ六尺三寸九分、幅は本が五寸一分、末が七寸九分(箏よりも少し狹い)、厚さは一寸五六分である。柱は楓(カヘデ)の枝で其儘皮を去らずに作る。又之を掻き鳴らすには爪を用ひないで、その代りに小さい水牛製の蔑(へら)を用ひる、之れを琴軌(コトサキ)といふ。

和琴の調子

和琴には六本の絃があり、之に向つて坐した時奏者に近い方の絃から順に一二三四五六と數へる(六は自分から一番遠い方の絃である)。之を神樂に用ふる時には、壹越の音を音階の宮音ととつて、先づ三の絃を之れに合せる。他の音は順に次のように調律する。

絃の番號	六	五	四	三	二	一
音階	商	角	羽	宮	徴	宮(甲)
音の高さ	平調	雙調	盤渉	壹越	黄鐘	壹越

註。此調子の合せ方は始め三を壹越に合はせ、次に一を三と應音に合せ、次に三と二を順八で合はせ、次に二と六を逆六で合はせ、次に六と四を順八で合はせ、次に三と五を順六で合はせるのである。

六 五 四 三 二 一

第三十三圖　和琴の調子

和琴の彈き方は右の手と左の手と兩方を別々に用ひる。但し右の手には琴軋（コトサキ）を持つてゝ、それで搔き鳴らす。又た左の手は何も持たないでたゞ指の先きで絃を引つ掛けて彈く丈けである。今の俗箏のように左手で押手（テシテ）だのユリだのといふことは決してない。それから右の手の琴軋で搔き鳴らすのにも前の方から向ふの方へ早く引つ搔く場合と、向ふの方から手前の方へ早く搔き寄せる場合と兩方ある。それで神樂の場合には、和琴の彈き方は僅かに次の四通りしかない。

三（ザン）――向ふから手前の方へ右手で早くバラリと搔き寄せると直ぐに、左手の

五本の指で三の絃を除いた他の五本の絃を押さへて、その響きを止めてしまふ。さうすると後(アト)へ唯三の絃(壹越)の音丈けがピンと響いて居る。之を譜面の上には「三」と記す。」は向ふから手前へ掻き寄せる記號である。

四(ツ)——手前から向ふへ右手で早くバラリと引つ掻いて直ぐに、左手の五本の指で四の絃を除いた他の五本の絃を押さへて、その響きを止めてしまふ。さうすると後(アト)へ唯四の絃(盤渉)の音丈けがピンと響いて居る。之を譜の上には四」と記す。」は手前から向ふへ掻く記號である。

折(ヲル)——之れは「歌ひ出しの手」と稱し、歌ひ手は此の餘韻を受けて歌ひ出すのである。此の彈き方は左手の指で徐かに順に先づ二三四五六の絃を彈き、次に又同じく左手の指で六五四三二一と返して順に彈くのである。

その指の遣ひ方は

第三十四圖　折の譜

絃の順　二三四五六六五四三二一
指の名　大食中無小小小小小小小

その速さは大體一樣であるが實は遲速がある、それでその音は第三十四圖の譜に示したように聞える（多少人々に依つて速さが違つて居る）。譜面には折」と記してある。

摘ツム――之れは左手と右手とを交ぜて彈くのである。先づ始めに右手で琴軌を持つて一二三四と彈いてから、次に左手の無名指で五の絃を、その大指で二の絃を同時に引つ掛けて上へ摘み上げる。それから又右手で四の絃を鳴らすのである。

此の四通りの彈き方があるが、普通之を交へて用ひるのであつて、即ち次の數種の組合せ方がある。

「三摘」。「三折」。「三二」「三四」。

昔は東遊(アヅマアソビ)にも和琴を用ひたといふことで、「樂家錄」といふ書物にはその調子の合せ方も書いてあるが、然し今は東遊には笛と篳篥(ヒチリキ)を用ひる丈けで、和琴は用ひない。

又和琴を支那傳來の雅樂に合せて用ひることもある。今は餘りしないが昔はやつたといふことが記してある。その場合には調子の合せ方が又違ふ。一體雅樂には壹越調・平調・雙調・黃鍾調・盤涉調・大食調の六調子があるが、之等の六調子によつて皆それ〲和琴の調子が違つて來る。今之を一々詳しく述べる必要もないから、唯常に六絃の音階が次のようになつて居ること丈けを申すに止めて置かう。

絃	六	五	四	三	二	一
音階	商	角	羽	商	徵	宮

但し角の音は律調と呂調とは一律丈け違つて居ることは注意しなければならぬ。(律調の時は角絃は宮絃と合せ、呂調の時は角絃は羽絃と合せるのである)。

〔三〕 箏。 雅樂に用ひる箏は樂箏と呼ばれて居る。その形及び各部の名稱は第卅五圖に示す。つまり之れは箏を一匹の龍と見立てゝ、右手の方を頭、左の端を尾とし、龍の角だの、眼だの、唇だの、鼻だの、手だの足だのと呼ぶのである。樂箏は其形今の俗箏と大體似て居るが、實は各部が多少違つて居る。その比較に就ては後に俗箏のことを述べる際に説明する。

昔の箏は胴の表を桐で作り、裏は杉で作る。然し今は皆表も裏も桐を用ひる。桐の板を火で燒て焦がしてから、小さな竹を一束にしたもので以て縱に之れを摺つて焦けた所を去り、それから又摺糟で磨いて作るのであるといふことである。斯くすると胴の色が大そう黑くなる。今は多くは燒金で焦してやる。

爪の形は昔と今の俗箏とは大に違ひ、昔は厚紙の輪が幅廣く大きい代りに、

第三十五圖　樂箏の名所

爪の所は極めて少さい。それで爪は專ら竹を以て作り、今のように象牙の爪は用ひない。又昔は厚紙で輪を作つたが、後世では裏面を紙にして表面には猫の皮を張る。それから皮の色は白・銀・金等である。尤も金色の皮は大曲の傳授を受けた人でなければ用ひられない定めになつて居る。

絃の名

箏の絃は十三本あつて、彈く者から見て向ふの方から自分の前へ順に數へて一二三四……と呼んで行く。但し十一の代りに斗。十二の代りに爲、十三の代りに巾と呼ぶ。卽ち順に一二三四五六七八九十斗爲巾と呼ぶのである。

箏の調子の合せ方

箏の調子の合せ方は六調子に依て皆違ふが、然しその音階から言へば呂調と律調との二種類である。卽ち壹越調と双調とは孰れも呂調であるから、兩者に於て十三絃の音階の配置は同一である。唯壹越調では宮音が壹越になり、雙調では宮音が雙調になるといふ丈けの相違である。又平調と黃鍾調と盤涉調とは孰れも律調であるから三者の十三絃の音階配置法は同一である。唯その宮音が

平調では平調の音になり、黄鍾調では黄鍾の音、盤渉調では盤渉の音になるといふ丈けの相違である。又大食調は呂調(宮音は平調)に屬するのであるが、然しその音階配置法は律調の平調と同一であつて、唯その角が律調の平調よりも一律丈け低いといふに過ぎぬ。此關係を表にして示すと次のようになる。(十二律名は頭字一字丈け記す)。

呂調の調絃法

絃の名	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	爲	巾
五聲の配置	宮	宮	徵	羽	宮	商	角	徵	羽	宮	商	角	徵
壹越調	壹	壹	黄	盤	壹	平	下	黄	盤	壹	平	下	黄
双調	双	双	壹	平	双	黄	盤	壹	平	双	黄	盤	壹

律調の調絃法

絃の名	五聲の配置	平調	黄鐘調	盤渉調
一	徵	盤	平	下
二	宮	平	黄	盤
三	商	下	盤	上
四	角	黄	壹	平
五	徵	盤	平	下
六	羽	上	下	鳧
七	宮	平	黄	盤
八	商	下	盤	上
九	角	黄	壹	平
十	徵	盤	平	下
斗	羽	上	下	鳧
爲	宮	平	黄	盤
巾	商	下	盤	上

大食調の調絃法

絃の名	五聲の配置	太食調
一	徵	盤
二	宮	平
三	商	下
四	角	鳧
五	徵	盤
六	羽	上
七	宮	平
八	商	下
九	角	鳧
十	徵	盤
斗	羽	上
爲	宮	平
巾	商	下

此の六調子の調絃法に於て五聲の配置は前表に示した通りであるが、實際柱を

第三十六圖　樂箏の調子

壹越調（呂）

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾

雙調（呂）

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾

大食調（呂）

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾

平調（律）

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾

黄鐘調（律）

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾

盤涉調（律）

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾

置く際には餘り低くなる音は八度丈け上げて高くするなどゝいふことがある爲めに、各調で多少違つた置き方をする。第三十六圖は此の各調の調絃法を西洋樂譜で示したものである。此外に下壹越調（數個の箏を併せて奏する場合に此調絃法を用ふ）、水調（黄鍾調の呂調）などゝいふものがあるが、之等は餘り多くは用ひられない。以上は主として支那の樂（左方）を奏する場合の調子の合せ方であるが、朝鮮の樂（右方）を奏する場合には調子の合せ方が又違つて居る。之れには次の三つある。

高麗壹越調——呂調であつて、壹越の音を宮として、それで調絃法は恰かも太食調のように合せる。

高麗平調——律調であつて、左方の平調と同じく、唯全體の音が一音づゝ高くなつて居る。

高麗双調——呂調であつて、宮音は黄鍾であつて、柱の置き方は壹越調と同

ヒ。

樂箏を彈くのには左手は全く用ひない（今の俗箏のように押し手などゝいつて、左手の指で絃を強く押すなどゝいふことは普通しない。尤も全くない譯ではなく、取(トル)と淘(ユル)と推(ヲス)と三つの手法があるが之は普通には用ひない。）それ故左手はそろへて、食指と拇指とを九と十との絃の上に（柱より左の方少し離れた所へ）行儀よく輕く載せて置いて、決して動かしてはいけない。右手は拇指と食指と中指と三本の指へ爪を嵌めて、此の三本の指丈けで彈くことは今の俗箏と同じことであるが、爪で絃を搔いて居る中は無名指は龍角の上を離れないように滑つて行く。それで爪で絃を彈いた後には右手は絃を離れて上へ五寸位高く上

第三十七圖

箏の彈き方　（鳥足の形）

げて止まる。その止まつた時の右手の形は鳥が足を擧げて休んだ時の鳥足の形と同じにならなければならない。第卅七圖は此形を示す（鳥の足と對照して示した）。此の形が中々甘く行かぬが、平安朝の音樂は作法といふものが極めて重大な要素になつて居て、いくら上手に彈けても作法に外づれては大に卑しめられたものである。

當時の箏の手法といふものは誠に貧弱であつた。今の俗箏のように種々雜多な方法は存在しない。

其の基本となるべきものは、唯僅かに靜搔（シヅガキ）と早搔（ハヤガキ）との二種に過ぎない。難かしい曲には一曲の中に此の兩者を混用することもある。斯かるものを輪舌（リンゼツ）又は輪說といつて、箏曲の中では頗る重いものとしてある。此の靜搔と早搔との二つが基本的手法であつて、菅搔（スガカキ）といつて食指及び中指でもつて絃を搔く手と、小爪といつて拇指で絃を一つ彈く手とからなつて居る。時として此の中へ連（レン）（數

本の絃を前から向ふへ速かに撫でる手)や結（ムスビ）(拇指の爪の甲で數本の絃を向から前の方へ速かに撫でる手)などゝいふことを挾んで用ひる。今次に靜掻と早掻とを説明する前に、樂箏に用ひられる所の譜のことを一言して置かう。次に其例を示す。

菅掻の譜の例　(二七

小爪の譜の例　八

連の譜の例　巾爲斗十九八

結の譜の例　八九十斗爲

そこで之れから靜掻と早掻との彈き方を例に就て説明しよう。

(二七八　の彈き方。

靜掻の場合

拍子	一	二	三	四	五	六	七	八
指の名	食中中中拇				拇			
絃の名	三二三四五七）（菅掻）				八（小爪）			

早掻の場合

拍子	一	二	三	四
指の名	食食中拇		拇	
絃の名	三四二七）		八	

玆に絃名の右傍に）を附けたのは、此二音を指で成るべく早く引掻くことを示し。又五七と示したのは五の絃を中指で、七の絃を拇指で、同時につまんで二重音を發せしめるのである。（尤も五の音は極く輕く弱く出す）。第三十八圖は靜

搔と早搔と連との三つの手法の例を示したのであつて、甲と乙とは共に平調の（二七八を示し、又丙は同じく平調の（四九●十●巾爲斗十九八（二七●を示す（右側の●は拍子の記號である）。

尚ほ此外に爪調べや殘樂（ノコリガク）のことなどがあるが、その事は後に話す（第四節を見よ）。

第三十八圖　箏の手法

〔四〕　琵琶。　雅樂に用ひられる所の琵琶を樂琵琶といひ、今の薩摩琵琶や筑前琵琶よりも遙かに大きくて重い。絃は古くは五本あつたようであるが（之を五絃といふ、奈良の正倉院にその古物が殘留して居る）今は凡て四絃のみである。其形及び各部の名稱は第卅九圖に示す。それで槽は

第三十九圖　樂琵琶の名所

果李又は紫檀・紫藤・桑等で作り、腹板は澤栗を以て作り、鹿頸及び乘絃、覆手は唐木で作り、海老尾は黄楊又は白檀で作り、轉手は果李、櫻、紫檀等で作り、撥は黄楊で作り、柱は檜木で作り、乘竹は竹で作り、撥面及び落帶は黑色の皮で作る。撥面には種々の畫を畫くことがあるが、落帶には繪を畫かない。

樂琵琶は四絃あつて、それに柱が四つある。それで上方（卽ち海老尾に近い方）から順に之を一ノ柱、二ノ柱、三ノ柱、四ノ柱と呼ぶ。それで左手掌で琵琶の鹿頸をしかと握つた時に、拇指は二ノ柱の側面の所に當てがつて決して動かないようにする。それから一ノ柱は食指で之をシカと押し、二ノ柱は中指で、三ノ柱は無名指で、四ノ柱は小指で之を押さへるのである。その押さへ方は恰かもヴァイオリンの左手法と同じことである。近頃の琵琶のように柱と柱との中間の、絃の浮いて居る部分を、強く又は輕く種々に押すといふことは全くしない。斯くすると曖昧な音が出るが、平安朝では絃樂器は斯樣に曖昧な音は一

切出さなかつた。斯様に四本の絃があつて、その各々に四つの柱が附くから、柱を押さへた音が合せて十六ある、それに又柱を押さへない四つの音があるから、合せて都合二十の異なつた音が生ずることになる。柱を押さへないで絃を離した儘で彈く音を散聲といふ。之等の二十個の音にそれ〲特別な譜字が附いて居て、それに特殊な讀み方がある。今その字と名とを次に示す。

	第一絃	第二絃	第三絃	第四絃
散聲	一（イチ）	乙（オツ）	ク（ギャウ）	上（ジャウ）
一ノ柱	工（ク）	下（ゲ）	七（シチ）	八（ハチ）
二ノ柱	凡（ボ）	十（ジフ）	ヒ（ヒ）	卜（ト）
三ノ柱	フ（シュ）	乙（ビ）	ミ（ゴン）	ム（セン）
四ノ柱	斗（ト）	コ（コ）	乙（シ）	也（ヤ）

但し　クは行の略字、丄は上の略字、|はトの略字、フは敷の略字、乙は美の略字、ミは言の略字、ムは撰の略字、コは乞の略字、之は之の略字

琵琶の持ち方に就ては第七圖(第二〇二頁)に示して置いた。女も琵琶を弾くことがあるが、其の場合にはやはり男と同じくアグラをかいて彈かなければならぬ。唯その時に右足を左の膝下に入れる丈けが違ふ。又左手を少し左の方に曲げる。

右手で撥を持つて彈くが、そのやり方は種々あるが、一般の規則を言ふと、一の絃を彈く時には一の絃丈け一つを彈き、二の絃を彈く時には第一絃の開絃(即ち散聲)から引つ掛けて早く一二と兩絃を搔いて彈く。三の絃を彈く時には同じく第一と第二の兩絃から引つ掛けて早く一二三と三つの絃を搔いて彈く。又四の絃を彈くには同じく第一、第二、第三の開絃を引つ掛けて一二三四と四

つの絃を早く引つ搔いて彈くのである。それで常に最終の絃の音が丁度その拍子に當るように彈く、これは西洋音樂の琶音(Arpeggio)と同じことである。斯樣に彈くのが普通であるが、然し又二の絃、三の絃、四の絃等の或音を彈く時にでも、一の絃から引つ掛けないで唯その音一つ丈けを彈いて出すこともある。之を「一つ撥」といふ。然し此の他に又種々の奏法がある。その重なものを次に掲ぐ。

奏法の名。　譜の例。　その奏法。

叩(タヽク)　十下 十　十を中指で押へ同時に下(ゲ)を食指で押さへて居て、それで前に述べた通り一から引つ掛けて一十と撥で強く彈き、それから一旦十の指(中指)を離す(食指は其儘下(ゲ)を押して居る)と餘韻で下(ゲ)の音が微かに聞えて居る。それから又中指で強く十の所の柱

を打つと(右手は全く用ひないで)十の音が輕くポンと響く。

弛(ヘツス)　十下　前と同樣に左手を搆へて先づ一から引つ掛けて一十と撥で彈き、それから半間を置いて十の指(中指)を離す(食指は其儘下(ゲ)を押して居る)と餘韻で下(ゲ)の音が微かに聞える。

返(カヘス)　十レ　十の音一つ丈けを撥を返して裏で輕く彈く。

搔洗(カキスカス)　コク　一コクと三つの音を連續して滑らかに彈く。

放撥(ハナシバチ)　乙一八　先づ一乙と二絃を速く彈き一寸置つて又直ちにク八と二絃を速く彈く。

琵琶の彈き方は容易しい樣に見えて、さてやつて見ると思ひの外に難かしくて、撥が滑らかに使へない。琵琶には餘程上手下手がある、從つて名人の價値がよ

く判る。

琵琶の調子の合せ方は常に第一の絃が最も低く、順次に第二、第三、第四絃と調子が昇つて行く。それで四つの絃の調子の合せ方は雅樂の六調子の各々に依つて皆違つて居る（但し太食調は平調と全く同じ）。即ち次の表に示す如くになつて居る。

壹越調　一　二　三　四

平調
太食調　一　二　三　四

雙調　一　二　三　四

黄鐘調　一　二　三　四

盤渉調

第四十圖　琵琶の調子

琵琶の彈き止めには七撥といふ奏法を用ひる。七撥は又琵琶の音取（ネトリ）として用ひられるから、後に第四節で説明をする。

平安朝時代に琵琶の名器として最も名高かつたのは玄象（ゲンシヤウ）と青山といふ名の附

		第一絃	第二絃	第三絃	第四絃
呂調	壹越調	黃鐘（徵）	壹越（宮）	平調（商）	黃鐘（徵）
	雙　調	雙調（宮）	黃鐘（商）	壹越（徵）	雙調（宮）
律調	平　調	平調（宮）	盤涉（徵）	平調（宮）	黃鐘（角）
	黃鐘調	黃鐘（宮）	神仙（嬰商）	平調（徵）	黃鐘（宮）
	盤涉調	下無（徵）	盤涉（宮）	平調（角）	黃鐘（嬰羽）

いた二つの琵琶である（昔は皆樂器に種々の名を附けた）。此二つの琵琶は共に掃部頭藤原貞敏が唐の國へ琵琶を習ふ爲めに留學生として渡り、その國の琵琶の大家廉承武から讓り受けた名器である。此の中で玄象（一に玄上とも書く）の琵琶は宮中に傳はり、累代至尊の御寶器として中殿の御厨子に置かれて居たが、正和五年（花園天皇の時）に宮中に盜賊が忍び入つて此の琵琶を盜んで行つた。

所がその翌年の文保元年に之れが妙な所から出で來た。之れはその盜んだ者が七條の玄海法師の所へ三百文で質に置いた所が、それが流れて、次に紺將入道が八百文で之を買つた。それを又伊豫國の志津河左衞門尉といふ人が二貫文で買ふて、それを琵琶製造家に命じて作り直させようとした。それをその琵琶造りが鷹司家へ持つて行つて見せたが、鷹司家は之れは玄象ではないといつて卻けてしまつた。そこで又之れを九條家へ見せた所が九條家では之も又西園寺家へ見せた。所が西園寺家では之れは正しく玄象に相違ないといふので、それで早速紺將入道や志津河氏を召取つて之を罰し、玄海法師は辛ふじてゆるされ、之を召取つた役人は院宣を下し給ふて厚く賞せられ、再び之は宮中の寶物となつたといふことである。青山の方も始めは同じく宮中に傳はつて居たが、後仁和寺宮に傳へられ、平家の盛世に至つて琵琶の名手、平經正の手に移つたが、平家沒落の時に經正は此の名器の紛失せんことを憂ひて又再び仁和寺の宮に返

上した。そのことに就ては源平盛衰記に詳しく記してある。先づ青山の因縁を述ぶる條には

「博士（廉承武）此琵琶を彈じつゝ曲を貞敏に敎へしに、青山の緣の梢に天人天降りつゝ廻雪の袖を飜へす、博士瑞相に驚きて青山と名を附けき。又此の琵琶の造り樣、紫藤の槽に撥の腹、花梨木の頭に同天首、黃楊のはん首に同撥、白心のふくしゆに虎の皮の撥面落帶なり。撥面の繪には夏山の碧の空に有明の月出でたる樣を書きたれば青山とも名付けたり、譬へば撥面に牧の馬と書きたれば彼の琵琶を牧馬と云ふ如くなり（牧馬と名付くる琵琶の名器あり）。昔村上天皇御宇に、月明々として陰なく、風颯々としていと冷しき秋の夜、深更にのぞんで御寂しの折節、御心を澄ましつゝ、此青山を取出し御座して、御自から萬秋樂の祕曲を彈じ給ひけるに、撥の音にやめでたりけん、月もさやけき軒端のほとりに天人天降り給ひて、五六帖の祕曲の時、廻雪の

袖を靦して雲井に登り給ひにけり。かゝる目出度き琵琶なれば其後凡人彈くことなし。仁和寺の宮に傳はり、代々此の御所の重寶なりけるを、皇后宮ノ亮經正十七にて初冠して、やがて五位になる。すき額の冠を給ひて、宇佐ノ宮の御使に立てられける時、申し預けて下りつゝ、當社權現の神前にて盤渉調にて青海波(曲の名)を彈じ給ひける。御神殿やゝ動きつゝ内より二羽の千鳥飛び出でゝ社檀の上にぞ舞ひ遊ぶ。神明御納受あつて化現し給ふと覺えて忝じけなし。經正樂をば留めて、三曲(說明後にあり)の一、流泉の曲を調べたり。宮人、巫女、賤女、賤男に至るまで、呂律緩急をば知らざれども、感涙袖を絞りけり。凡人此の琵琶を彈ずることは經正ばかりぞ有りける。斯かる希代の重寶なれば身を放たず家に傳ふとこそ思はれけれども、都を落ち別るゝ程なれば、たとへ波の底へ消え失せぬとも、是れを御覽ぜん折々は思し召し出し御座しまして、後の世をも御弔らひあれかしと思ひければ、進報しけるに

こそ。」

とあり。尙ほ同書に此時、平經正が仁和寺の宮に琵琶を御返し申し上げる時の有樣が記してある。卽ち

「修理大夫經盛の子に但馬守經正と申すは入道(淸盛)の甥なり。童形の程は幼少より仁和寺の宮(守覺法親王)に候ひて御愛弟にておはしけるが、是も都を落ちけるに昔の好(ヨシ)み忘れ難く覺えければ、最後の見參に入り進せんとて、有敎、朝重といふ侍二人召具して唯三騎にて仁和寺の宮へぞ參り給ふ。(中略)。抑も又下し預りし靑山をば如何ならん世までも御形見にとこそ思ひ侍りつれども、いかでか斯る名物を空しく旅の空に引失なひ、波の底に沈め侍るべきなれば返上仕つらんとて持參、それ進らせよとて、郞等有敎を召して錦の袋に入れたる靑山といふ琵琶を取り出して、輪臺、靑海波、蘇香、萬壽樂(マンジュラク)の五六帖をぞ暫く彈じ給ひける。是を最後と彈(ヒ)き給へば聞く人淚を流しけり。さ

て琵琶を懐いて御前に差置き給ひつゝ鎧の袖を顔に當てやゝさめ〴〵と泣き給ふ。宮は此有樣を御覧じ聞し召して聊かも御返事をば仰せず、香染の御衣の袖絞りあへさせ給はず、哀れに堪へぬ御有樣よその袂ぞ濡れ增さる。」

此の青山の型は今も殘つて居る。今ある樂琵琶には青山の型と水鳥の型と二種ある。青山の方は頸など細く、全體が粹(イキ)に出來て居るが水鳥の方は大きくて太い。今日は水鳥の型の方が多く用ひられて居る。

琵琶の秘曲
- 『上　玄』『石　象』 此の二曲は村上天皇琵琶を彈き給ふ時唐の廉承武の靈が現はれ授け奉つたといふ。
- 『流　泉』『啄(タク)木(ボク)』『楊眞藻(ヤウシンサウ)』 此三曲は留學生藤原貞敏が唐に於て琵琶の博士廉承武から授かつたものである。之を三曲といふ。

上玄と石象との二曲に就ては源平盛衰記に次のように書いてある。

「仁明天皇の御宇承和二年に掃部頭貞敏遣唐使として牒狀を賜り、觀密府に參じ上覽に達して琵琶の博士を望み申されしに、開成二年の秋の比、廉承武を送られて秘曲を授けられ、我朝に傳へしは流泉、啄木、楊眞藻の祕曲なり。其後、村上帝の御宇、朗月明々として澄み渡り秋風颯々として物哀れなる夜、御心をすまし晝ノ御座の上にして玄象といふ琵琶を水牛の角の撥にて彈じすまさせ給ひ、小夜深け人定まるまで唯一人御座有りけるに、一叢の雲南殿の廂に引覆ひ、影の如くなる者空より飛び參りて、琵琶の音に合せて舞ひ侍りければ、何者ぞと問はせ給ふ。我は是れ大唐の琵琶の博士劉矢郎廉承武なり。琵琶を極めて仙を得たり。御琵琶の撥音のいみじさに參りたり。去ぬる承和の頃遣唐使貞敏に三曲を授けて今二曲を殘せり。君の玄象の御調べの目出たきに、貞敏に惜みて祕藏したりし曲なり、授け奉らんと申せば、聖主叡感の旨ましく〳〵て御琵琶を差し遣はしたりければ、搔き直して、之は廉承武が琵

琶なり、貞敏に二つ賜びたりし内なりと申して、終夜御談話有りて、上玄、石象の二曲を授け奉り、仙人乃ち飛び去りぬ。帝御名殘惜しく思召し、雲井遙かに叡覽ありて感涙を流させ給ひし曲なり。三曲と云ふ時は、流泉、啄木、楊眞操之れなり。五曲といふ時は上玄、石象を具すとかや。云々」

尙ほ此の上玄、石象の二曲に就ては、之を彈じて種々の奇瑞のあつたといふ話がある。殊に藤原師長が之を熱田神宮で彈じたことは名高い話であるが、それは後に述べる。又流泉、啄木、楊眞藻の三曲のことに就ては、その因緣が同じく源平盛衰記に記してある。之を次に揭ぐ。

「抑も流泉の曲とは都卒内院（トソツナイヰン）の秘曲なり。菩提樂とは此樂なり。彌勒（ミロク）菩薩常に此曲を調べて聖衆の菩提心をすゝめ給ふ故なり。其聲歌に曰く

三界無安、猶如火宅、發菩提心、永證無爲。

とぞひゞくなる。漢武帝の仙を求め給ひし時、內院の聖衆天降つて、武帝の

前にて此曲を調べ給ひし時、龍王竊かに來つて南庭の泉底に隱れ居て之を聽聞せしかば、庭上に泉流れて滿ちたりしより此曲をば『流泉』と名づけたり。我朝には延喜の第四の王子會阪（アフサカ）の蟬丸の、琵琶の上手にて、天人より傳へられたりしを祕藏せられて更に人に授け給はず。博雅三位、三年の程夜々關屋に通ひつゝ傳へたりしを、三位も是を祕藏して輙く（タヤス）人には傳へざりけり。啄木といふ曲も天人の樂なり、本名解脫樂（ゲダツラク）といふ。此曲を聞く者は生死解脫の心あり。其聲歌に曰く

我心無礙法界同　　我心虛空其本一
我心遍用無差別　　我心本來常住佛

とぞ響くなる。震旦（印度）の高山に仙人多く集まつて偸（ヒソカ）に此曲を彈じけるに、山神蟲に變じつゝ木を啄ばむ樣にもてなして之を聞けるより『啄木』と申すなり。此樂を彈ずる時は天より必ず妙華ふり甘露定まりて海老尾に結びけり」。

此中に歌の詞があるやうに書いてあるが、支那や印度では素より歌があつたのであるが、日本へ傳はつて來てからは歌がなくなつてしまつた。之れ外國語のまゝでは歌ひにくかつたからであらう。

平安朝時代に琵琶の名手として特に名高かつた人々は次の五人である。

藤原貞敏——仁明天皇の時の人で、初めて音樂の留學生(遣唐使)として支那に渡り、唐の音樂の大家廉承武に就て音樂を研究した、中にも琵琶を主として研究し、流泉・啄木・楊眞藻などいふ秘曲を習得して歸朝をした。我邦での琵琶の祖と仰ぐ人である。

蟬丸——之れは謠曲などで名高い人である。近江國の逢坂の關に庵を結んで住み、常に琵琶を彈いて居た。然しその傳記に就てはよく知らない。或は延喜帝の皇子なりといひ、或は敦實親王の雜式なりといひ、或は盲人なりといひ、種々の説があるが、東海道名所圖會や伊勢參宮名所圖會に書いて

あるのが正眞らしい。東海道名所圖會には次のように言つてある。

「蟬丸の姓氏詳に知られず。式部卿敦實親王（宇多帝の皇子なり）の雜色に管絃を常に嗜み琵琶を善くし、自ら流泉啄木の曲を愛して敢て之を人に傳へず、世を遁れ會坂の關に菴を結んで山居しける。平生に弄ぶ琵琶を「無名」と號す。蟬丸頭は童子の如く體は僧に似たり、時の人道士といひ又仙ともいふ。博雅の三位かの流泉啄木の秘曲を習はんとて此菴に通ふこと三歲に及べり。ある時風雨頻なる夜、其心の切なるを感じて秘曲を殘らず傳し事など江談に見えたり。蟬丸の謠曲に延喜帝の皇子とし又は盲人と作れる事、其證詳かならず。蟬丸は異なる道士にして世の塵埃に染らず無心の境界なれば盲人と作れることはいはれなきにしもあらず」。

又伊勢參宮名所圖會には次のように書いてある。

「蟬丸は延喜帝第四の皇子なりとは源の親行「東關紀行」にもさはいへり。然

れども其證なきとて書々にも是を論じて異說多し。又「今昔物語」には宇多法皇の御子敦實親王の雜式なりともいへり。思ふに元より姓氏も見えぬ人なれば此說は信ずべし。又「今昔物語」に博雅三位といひける人は、木幡とかやの目つぶれたる法師に琵琶は習ひにけりと云々。此盲人に混じて蟬丸も盲人といひ傳へしとは見えたり。蟬丸盲人にあらざることは後選集「これやこの行くもかへるも」といふ歌の端書に、「ゆきゝの人を見て」とあるにて知るべし。扨又蟬丸を延喜帝の御子といふに付て水戸學士の一說あり、是又信ずべし。卽左に記す。

○唐南朝元帝の諱を延基といへり。延基の三男繼䄇(ムツギ)の時より瘂(をし)にて其上瞽(めしい)たれば、遂に是を相關といふ所に棄て給ふ。此子の名を彈兒といふ。如何となれば幼年より瑟を能く彈ぜり。故に此の名付し也。今此事によりて日本の蟬丸の事を考ふるに、延喜と延基とキの字の音同じ。彈の字と蟬の字

と形相似たり。又相關と相坂關も相似たり。又延喜の子を棄てさせ給ふと彼是同意なり。恐らくは昔の人唐の元帝の故事の書たる物を日本の事と見あやまり書き傳へしなるべし。」云々

博雅三位——源博雅といふ。延喜帝の皇孫にて克明（カツアキラ）親王の御子なりと東海道名所圖會には書いてあるが、實は醍醐帝の御孫であつて、母は藤原時平公の女であるといふ。音樂を善くしてその名一世を蔽ふて居る。蟬丸の庵に三年間通ふて琵琶の秘曲流泉・啄木を傳授されたことは名高い話である。平安朝中随一の音樂の天才と稱せられ、西洋のモツアルト（Mozart）に比肩されて居る。古今著聞集といふ書に次の如き記事が載せてある。

「博雅卿は上古にすぐれたる管絃者なりけり。生れ侍りける時天に音樂の聲聞えけり。その頃東山に聖心上人といふ人ありけり。天を聞くに微妙の音樂あり。笛二、笙二、箏琵琶各一、鼓一聞えけり。世間の樂にも似ず、

不可思議にめでたかりければ、上人あやしみて庵室を出でゝ樂の聲につきて行きければ、博雅の生まるゝ所に至りにけり。生れをはりて樂の聲はとどまりぬ。上人他人に語ることなし。數日を經て又彼の所へ向ひて其の生れし兒の母に此の瑞相を語り侍りけるとなん。かの卿は子息二人ありけり。一人は信義、笛の上手なり。一人は信明、琵琶の上手なり。云々。」

藤原師長――惡左府賴長の子。近衞天皇の仁平年間に從二位右近衞權中將兼參議となり、次の久壽年間には權中納言とまでなつたが、保元の亂で父の賴長が謀反を企てたといふので、師長も共に罪されて土佐へ流された。その時の有樣が「保元物語」に記されてあるが、如何にも音樂家が無實の罪で配流されて行く哀れさが現はれて居る。先づ配流に當つて藏人太夫經憲（ツネノリ）入道へ送つた書面の文句は（和譯體に改む）

『一日別涙を抑へながら御所を罷り出づるの後、不審彌々多し。謝すと雖

も餘りあり、實に瓫を蒙つて壁に向ふが如し。殿下八旬の暮年に及んで猶ほ九重の華洛に留まる。師長一面の琵琶を提げて遙かに萬里の雲路に去る。嚴顏に近かんことは又何れの日ぞ、暗夢に非ずんば其期を知らず。倩々此事を思ふ毎に落涙空しく千行、縱へ椿春の影再び改るも戀慕の情休み難し。手振ひ心迷ひ、懷ひを述ぶること能はずして已まん。師長幼少より今に至るまで絃歌文筆の藝に携はる。是れ帝邊に奉仕して忠節を致さん爲めなり。然るに忽ち此殃ひに逢ふ。長く其思を斷ち畢んぬ。宿運の然らしむことを知ると雖も、然かも涙咽んで禁じ難し、悲しい哉。更に紙上に盡くし難し、只賢察を垂れしめ給ふべく候。又雲外淵底に去るの後不審なきの程仰せ給ふべきの由言上せしめ給ふべし。書狀狼藉、高覽に及ぶことと莫れ、和かに一見の後、早破早破、外見に及ぶべからず。

恐惶謹言。

七月晦日　　　　　　　　　　　　　山寺隱士師長上る

進上　藏人太夫殿

その配流の有樣につき保元物語に次の如く記す。

「各々故鄕をば今日を限りと立別れ、東西南北へさすらひ給ふ心の中こそ哀れなれ。師長は大物(ダイモツ)といふ所に止まり給ふに、源惟守(コレモリ)といふ者、此程琵琶を習ひ奉つて常に參りけるが、最期の御送りとて是まで參りて終夜秘曲を調べ、何處の浦までも參るべく候へども武士許し申さねば罷り歸り候、名殘惜しく候と申せば、汝情あつて是まで來ることこそ有難けれとて「青海(セイガイ)波(ハ)」の秘曲を授け給ひて、其譜の奧にかくぞ遊ばされける。

敎へ置くその言の葉を忘るなよ

身は青海の波に沈むと

惟守袖を廣げて之を賜はりつゝ淚に咽びて立ちにけり。」兄弟四人流罪され

た中で、兄の右大將兼長、弟の左中將隆長、範長禪師の三人は配所で薨じ、此の師長丈けは土佐の配所で九年の春秋を送り、長寛二年八月に再び宥されて京に歸り、本位に復され、次の年には正二位となり、仁安元年には遂に大納言に昇進した。土佐から京へ歸つた時には、二條上皇は之を引見遊ばされて、直ちにその琵琶の妙曲を御所望遊ばされたので、先づ君恩を思ひ出でて『賀王恩』の一曲を奏し、次に都へ歸りし嬉しさを思ひでて『還城樂』を奏して聞え上げた。上皇を初め左右の人々暫くは嘆賞禁め得なかつたといふことである。其後益々官位昇進して内大臣より太政大臣となり、從一位を授けられた。所が治承三年になつて例の平清盛入道が專横を憤つた所の俊寬、康賴等の輩の清盛を倒さうとする陰謀が漏れて、大に清盛入道の怒に觸れ、陰謀に關係した輩の流罪は素よりのこと、遂に公卿の輩をも排斥しようとして、目欲しき月卿雲客を悉く放逐しようとした。そこで

師長も又再び無實の罪で配流の悲みを繰返すの身となつた。その配流された所は尾張國愛知郡井戸田村の龜井山龍泉といふ所である。此配所にあるの日、一日名高い熱田神宮へ詣でゝ、社前で琵琶の秘曲を彈じたことは頗る名高い話であるから、「源平盛衰記」からその時の有樣を抄出して次に掲げよう。

「鳴海瀉鹽路遙かに遠見して、常は朗月を望み浦吹く風にうそぶきつゝ、琵琶を彈じ和歌を詠じて等閑に日を送り給ひけり。或る夜當國第三の宮熱田の社に詣でし給へり。年經たる森の木の間より漏れ來る月のさし入りて、緋の玉垣色をそへ、和光利物の榊葉に引立つ標繩の、兎に角に風に亂るゝ有樣、何事につけても神さびたる氣色なり。(中略)。師長公、終夜神明納受のため初には法施を手向け奉り、後には琵琶をぞ彈じ給ひける。調彈數曲を盡し夜漏深更に及んで流泉・啄木・楊眞藻の三曲を彈じ給ふ所に、本より

無智の俗なれば、情を知る人稀なり。邑老村女、漁人野叟參り集り、頭を低れ耳を欹つと雖も更に淸濁を分ち呂律を知る事は無けれども、瓠巴琴を彈ぜしかば魚鱗踊り躍りき。虞公歌を發せしかば梁塵動き搖げり。物の妙を極むる時は自然の感を催ふす理にて、滿座淚を押へ諸人袂を絞りけり。ましで神慮の御納受さこそは嬉しく覺すらめ。曉かけて吹く風は岸打つ波にや通ふらん、五更の空の鳥の音も旅寢の夢を驚かす。夜もやう〳〵あけぼのになり行けば、月も西山に傾く。大臣御心をすまして初には

『普合調中には花紛馥の氣を含み、流泉の曲間には月淸明の光を擧ぐ』

といふ朗詠して、重ねて

『願くは今生世俗文字の業、狂言綺語の誤を以て、飜して當來世々、讚佛乘の因、轉法輪の緣となさん。』

と詠ぜられて御祈念と覺しくて暫く物も仰せられず。良ゝありて御琵琶を搔

き寄せて上玄・石象と云ふ祕曲を彈じ澄まし給へり。其聲凄々切々として又諍々たり。嘈々切々として錯り雜り彈くに、大絃小絃の金柱の操り大珠小珠の玉盤に落つるに相似たり。御祈誓の驗にや御納受の至か、神明の感應と覺しくして寶殿大に動搖し千早振る玉の簾のさゞめきけり。靈驗に恐れて大臣暫く琵琶を閣き給ひけり。明神白貍に乘り給ひて示して云く、我天上にしては文曲星と顯はれて一切衆生の本命元辰として是を化益し、此國に天降つては赤青童子と示して一切衆生に珍寶を與へ、今此社壇に垂迹して年久し。而るを汝が祕曲に堪へず我今影向せり。君配所に下り給はずばしと御託宣ありて明神上らせ給ひたりしかば、諸人身の毛よだちて奇異の爭でか此祕曲を聞くべき。歸京の所願疑ひなし、必ず又本位に復り給ふべ信心を發す。大臣も平家かゝる惡行を致さずば今此瑞相を拜み奉る可きや。災は幸といふ事は斯樣の事にやと感涙を流し給ひても、又末たのもしくぞ

覺しける。(中略)。此師長公、保元の昔西國(土佐國)へ流され給ひしに、年十二三ばかりなりと見えて優なる童一人御舟に參りて朝夕に仕へたり。彼の國近くなりて童暇を申して罷り去らんとしければ大臣之を怪しんで「汝は何れの國の如何なる者ぞ」と問ひ給へば、「京都に侍る者なり、君の流罪の由を承つて路の程の御徒然に參りたり」と申す。都にても御覽じたりとも覺えず、「京は何れの所ぞ」と尋ね給ひければ、「大內裏に常に出入り侍るなり」と申す。「我內裏に奉公して年久し、されどもかゝる童ありとも覺えざるをやとて能く〳〵尋ね給ひければ、「清涼殿の御節の箱に玄上と申す琵琶なり」とて搔き消す樣に失せにけり。されば師長流罪の後は玄上の甲離れ絃切れて天下の騷ぎにてぞありける。理や西國までまし〳〵たりければなり。此大臣配所の徒然を慰さまんとて宮路山へ分け入り給ひつゝ、木木の紅葉を遊覽あり。頃は十月廿日餘の事なれば、梢まばらにして落葉道

を埋み、白霧山を阻てゝ鳥聲幽かなり。山又山の奥なれば、旅寢の里も見えざりけり。後は松山峨々として白石瀧の水流れ出で、苔石面に生ひて嵐尾上に冷じ。誠に石上珍泉の便を得たる勝地あり。御心の澄みければ「上玄」の曲を調べつべくぞ思しける。岩の上に虎の皮の御敷皮を打ちしき、紫藤の甲(第三九〇頁參照)の御琵琶一面を搔きすゑて、撥をとり絃を打ち鳴らし給へり。四絃彈の中には宮商彈を宗とし、五絃彈の中には玉商彈を先とす。輕くおし慢くひねりて、撥ひ復挑げ、初めは霓裳を爲す、後には六幺す。大絃は嘈々として急雨の如く、小絃は切々として私語の如し。第一第二の絃の聲は索々たり。春の鶯關々として花の底に滑かなり。第三第四の絃の聲は切々たり。閑泉幽咽して氷の下に眠れ、鳳凰鴛鴦の和鳴の聲を添へずと雖も、事の體山祇感をたれ給ふらんと覺えたり。さびしき梢なれども荻花啄木は空に玲瓏の響を送る。其時水の底より青黑色の鬼神出現

して膝拍子を打つて和かに嚴しき音を以て御琵琶に付きて唱歌せり。何者の仕業なるらんと覺束なし。曲終り撥を納め給ふ時、「我は是れ此の水の底に多くの年月を經しかども、未だ是れほどの面白く目出度き御事をば承り及ばず。此御悦びには今十日の内に歸洛せさせ奉らん」と申しも終らず掻き消す樣にぞ失せにける。水神の所行といちじるし。此等の事を思召し合はするにも惡緣は卽ち善緣の始なりけりと今更思ひ知り給ふ。されば明神の御託宣、水神の悅び申しの驗にや、第五箇日と申すに歸洛の奉書を下されたり。管絃の音曲を極めて當代までも妙音院の大相國と申すは此大臣の御事なり。(治承三年に流され給ひて同四年に召返しありと)。此大臣歸洛の後御參內あり。御前にて琵琶を調べ給ひければ月卿雲客頭をうなだれ簾中堂上目をおやにして、如何なる祕曲をか彈じ給はんずらんと思はれけるに、珍らしからぬ「還城樂」をぞ彈じ給ふ。皆人思はずに思へりけり。されども

大臣御心には深き所存御座しけり。「還城樂」とは都に歸つて樂むといふ讀のあれば、昨日は東闕の外に遷され草庵に懶（モノウ）き住居なりしかども、今日は北闕の内に仕へて槐門（クワイモン）に樂み榮えて御座しければ、此曲を奏し給ふも理なりと後にぞ思ひ合せられける。」

又或る時非常な旱（ヒデリ）で諸國が不作で苦しんだ時、諸方で雨乞ひをやり種々祈禱をしたが一向に神應がなかつた。そこで勅命によつて師長が日吉神社の神前で琵琶を彈くと、忽ち大雨が降つて來て諸國の旱害が救はれ、諸人は皆その入神の技を嘆賞しないものはなかつた。それから後は異名を「雨大臣」と呼ばれた。建久三年に年五十六で沒した。法名は「妙音院」といふ、誠に相應はしい名である。有名な「三五要錄」、「仁智要錄」などゝいふ音樂書（琵琶の事を書いたもの）は此の人の著述である。

平經正――平清盛の弟なる經盛の子で、無官太夫敦盛の兄に當る。幼少の時

仁和寺の宮守覺法親王の御弟子となり、和歌や音樂を善くし、殊に琵琶に堪能であつたので、仁和寺にある琵琶の名器「青山」といふのを宮から賜つた。後に寺を出て朝廷に仕へ、皇后宮亮、但馬守となり、位は正四位下に進んだ、淸盛の沒後、宗盛の命により一族宗徒の者共と共に大將軍として十萬餘騎を率ゐて木曾義仲を追討の爲めに北國に進發したが、越前の國で源氏の大將齊明が籠つた所の燧が城といふのが堅牢で容易に攻め落し難い。そこで寄手の大將共が近江の國境にあつて評定樣々で徒らに日を過して居る間に經正は有名な竹生島に參詣して琵琶を彈じ、その神技に由てさしもに堅牢なる燧城を落したといふ名高い一場の物語がある。例に依てその一節を「源平盛衰記」から左に抽記する。

「修理大夫經盛の子息に但馬守經正は詩歌管絃に長じ給へる上、情深き人にて、かゝる亂の中にも心を澄ましつゝ湖水遙かに見渡し給ひ南海遠く詠む

れば沖の波間に小島あり。藤九郎有教（アリノリ）を召して「彼は何處（イヅク）ぞ」と問ひ給ふ。「彼こそ竹生島（チクブ）とて貴き靈地にて御座しまし候へ」と申す。「やゝさる事あり。未だ拜まざる所なり。且は結緣（ケチエン）の爲め且は祈誓の爲めに參らん」とて、郎等四五人相具し海津浦より小船に乘り、忍びて參り給ひけり。頃は卯月の廿日餘りの事なれば比良（ヒラ）の高峯の山おろし、さゞ波わたる海上に遙々と船は漕ぎ行けども跡は波にぞ消えにける。青葉に見ゆる木の下に春より影や茂げるらん。澗谷の鶯聲老いて、初音ゆかしき杜鵑（ホトヽギス）、旅の心を慰めり。急ぎ船より下り給ひ此島を見給へば、

第四十一圖 竹生島附近の圖

軒を竝ぶる禪坊に讀誦の音幽かに、老を伴ふ高僧、薫修の衣も香し。或は秘密瑜伽の道場あり、或は止觀圓實の學窓あり。空に昇る香煙は孤島の霞とあやまたる。海に流るゝ供花は一葉の船と云ひつべし。海漫々として直下を見下せば底もなし、雲の波、煙の波に紛ひつゝ、深水最も幽かなり。(中略)或經に云く、南閻浮提の中に湖海あり、海の中に水晶輪山あり、卽ち天女の所住なりと說かるゝは此島の事なり。金輪際より出生せる故に、劫火の焚燒にも壞亂せず。近くは慈尊の出世を待ち、遠くは三世に動轉なしとかや。天女と申すは卽ち大辨才功德天女是なり。此天往古の如來法身の大士なり。紫磨の姿を隱して和光の道に出で給ふ。假りに端嚴の女身をかざりて能く美妙の音樂を調ぶ。左の掌を舒べては三昧の琵琶を懷き、右の手を動かしては四絃の呂律を調ぶ、故に此天をば美音天女とも名づけ、妙音樂天とも申すなり。降魔の大將としては居を西北に占め、弓箭の棟梁

としては威を東南に振ひ給へり。衆生利益の爲にとや此島に跡を垂る、神德殊に嚴重なり、眺望も亦殊勝なり。(中略)經正御前に參り給ひ終夜祈誓して、「南無歸命頂禮辨才天女、機感相交りて再拜時至れり。我として深く神德を仰ぐ。神として必ず我願を守り怨敵を眼前に退けて皇威を海內に照さしめ給へ。本地の悲願を思へば四辨才大士なり。垂迹の效驗を訪らへば一陰陽の明神なり。懇祈心に滿ち冥覽掌に在り」と心許りに祈り給ひ、初めには法施を奉りけるが、曉かけて出づる月、湖水の波に漂ひ、霜置く夏の曙、社壇の砌も耀きけり、岩越す浪の音すごく松吹く風の身に冷まし。何事に付ても物哀れに覺えつゝ最心すみ給ひければ、賢くぞ此島に渡り神に契を結び奉りけると思して、傍の僧を招き給ひ、「神明法樂の御爲に一曲を彈ぜん、仙童の琵琶取出しなんや」と宣へば、「いと易き事なり」とて僧琵琶を抱きて但馬守の前にさし置く。經正搔きよせ給ひて樂二つ三つ彈じ

て後に、『上玄』、『石象』といふ祕曲を彈じ給ふ。諸僧耳を欹て感涙袖を絞りけり。天女納受し給ひて社壇の上より白き狐出て來り、庭上に遊びて但馬守の方を守りけるこそ不思議なれ。經正は琵琶をさし置きて、神明の化現と忝けなく思ひ給ひければ、所願成就疑ひなし、和光利物の夏衣思ひ立ちける嬉しさよ。

千早ふる神に祈のかなへばや
　　白くも色のあらはれにけり

とぞ詠じ給へり。其後狐こう〳〵鳴いて社の後へ隱れにけり。(中略) 琵琶もいみじき名物なり、樂も目出たき祕曲なり、主も究竟の上手なり。明神納受し給へば靈瑞更に新たなり。末たのもしく思しけるに、夜も既に明けなんとす。名殘は旁々惜しけれども、經正は燧が城も覺束なしとて郎等共を相具して、沖の波を漕ぎ分けて海津浦へぞ著きにける」。

誠に此の琵琶の力によつて、五萬餘騎の立て籠つた左しも堅固な燧の城も攻め落されたといふことである。然しその後北國の諸々の戰には打負けて京に歸り、遂に源氏の爲めに京を落されて一門の人々と共に西國へ落ちた。その時嘗て仁和寺の宮から賜はつた琵琶の名器「青山」の破滅を惜んで之を仁和寺の宮へ返し奉つたことは前に述べた(第四〇〇頁參照)。壽永三年に一の谷の城が陷つた時に自害して世を去つた。その時の有樣を源平盛衰記によつて記せば

「但馬守經正は、赤地錦の直垂(ヒタヽレ)に、鎧はわざと著ざりけり。身を輕くして落ち給はん料にや、小具足ばかり長覆輪の太刀を帶き、黃駱馬に乘り侍一人も具し給はず大藏谷へ向けて落ち給ふ。「是は武藏國の住人、城四郎高家といふ者なり。こゝに落ち給ふは平家の公達と見奉る。返し合はせて組み給へや〳〵」と申しかけて追うて行く。經正キツト見返して、「逃ぐるにはわ

らず、己れを嫌ふなり」とて馬を早む。高家腹を立てゝ「まさなき殿の詞かな。軍の習ひは上下を嫌はず、向ふ敵に組むは法なり。其義ならば虜にして耻を見せよ。打てや者ども」とて主從三騎鞭をあてゝ追ふてかゝる。今は叶はじと思ひ給ひければ馬より飛び下り腹掻き切つて臥し給ひにけり。高家落ち合ひ首を取つて見れば髻に物を結ひ付けたり。軍終りて人に是を問ひければ梵字の光明眞言なり、其眞言の奥に「縱ひ朝敵となつて頸をば渡さるゝとも、此眞言をば必ず髻に結ひ付けらるべし」とぞ書かれたる、哀れにぞ覺えける。首を渡されける時聞えけるは、此經正は仁和寺の守覺法親王の年來の御弟子にて、都を落ちし時彼の宮に參りて御暇を申しけるに、宮哀れと思召し御自筆に遊ばして賜ひたりける眞言なり、哀れなりとて結び付けたりける定にして首をば渡されけるなり。獄門の木に懸けられて後、御室(仁和寺)より申されて、骨をば高野に送られて樣々御追善あり

第四十二圖　竹生島の景

けるなり。」

琵琶の女神として辨才天を祭つて居る（元來辨才天は音樂の神ではないが、其の後誤まりて音樂の神としてしまつたのである）。そこで辨天さまを祭つてある所が琵琶の名所となるのである。日本には三大辨才天といつて、近江の竹生島、鎌倉の江の島、安藝の嚴島の三所を最も名高い所となし、音樂に關係ある人は常によく參詣する。その中で殊に随一とされるのは近江の竹生島である。竹

生島は琵琶湖の北隅にある（第四十一圖參照）。琵琶湖といふのは其の湖の形が琵琶に似て居るから起つたものである。

第二節　管樂器

〔一〕笙。　此の樂器は下部に匏（ホウ）と名付ける所の圓い空室があつて、その上部に十數本の竹製の管（長いのや短かいのがある）が圓形に竝んで立てられて居る。それで各管の下端には金屬製の簧（シタ）が附いて居て、匏の側面に突出して居る所の吹口から息で吹くと、その息氣が此の簧に當つて音がするのである。つまり西洋の管（パイプ）オルガンを極く小さな玩具にしたような理屈である。支那の古い說によると、此の樂器の形は鳳凰が木の上へ止まつた形を眞似て作つたものであつて、又その音は鳳凰の鳴く聲を模したものであるといふことである（前に第二圖に示した簫といふ樂器は鳳凰の飛んで居る所の形を眞似て作つたのである

甲、支那の笙
乙、日本の笙

といふ）。それ故此の笙のことを氣取つて言ふときには鳳笙と呼んで居る。

日本で今用ひて居る笙と支那の笙とは少し形が違ふ。支那のものは吹口が少し長くて上へ曲つて居て頂度鐵瓶の口のようになつて居るが、日本で普通に用ひて居る笙は、吹口は極く短くして唯眞直に少し出て居る丈けである。（第四十三圖甲は支那の古い形、乙は日本の今用ひて居る形）。此の支那の古い形の笙は日本にも傳はつて今でも奈良の正倉院（奈良朝時代の御物を藏つてある倉）に寶[illegible]となつて殘つて居る。尙ほ又支那の古い笙は管が十三

甲　乙

第四十三圖　笙の形（甲）支那の笙（乙）日本の笙

本乃至十九本立つて居る。十九本のものを大笙といひ、十三本のものを小笙といふ。又三十六本の管を備へた所の大きな笙があつた、之れを竽と名付ける（今は無い）。日本に今用ひられて居るものは十七本の管が並んで居る。笙は今でも支那で用ひられて居るが、その形は昔の笙と大體同じであつて、日本の笙から見ると形も大きく頑固である。匏も日本のものゝように木製の上を漆塗りにしたものでなくて、金屬製であつて下底がビール瓶の底のように持ち上つて居る吹口は昔の支那の笙のように長くて上方へ曲つて居る。吹き方なども日本のやり方とは大に違つて居る。

管は細長い竹で作り、その下端（之を根といふ）に各一つ宛金屬製の簧が附いて居る。此の簧は內へも外へも孰れも振動出來るようにしてあるから、息を吹いても吸つても孰れでも音を發することが出來る。此の管を匏の上底に開けてある穴から插し込んでその根の部分（卽ち簧のある所）丈けを匏の中に插入して

置く。此の管は十七本あつて（今の日本の笙）、之れを第四十五圖（匏を上から見た圖）に示したように、匏の上に丸く竝べて立て、恰かも屛風を引き廻したようにする。但し向つて右側面丈けは二管分位の隙間を開けて置く。此の隙間から右手の食指を内面へ挿し入れるのである。此の十七本の管にはそれ〳〵特殊な名が附いて居る（皆一字の名である）。今此の隙間の所から初めて、時計の針の廻ると同じ方向に順に周つて之を數へ、各管の名稱を示すと次の如し。

第四十四圖
笙の管及簧
甲 管ノ表
乙 管ノ裏
丙 簧（正面）
丁 簧（側面）

第四十五圖　匏の上面及手法

千十下乙工美一八也言七行上
凡乞毛比

各管の長さは皆異なり、工と凡とが最も長く、千と也と言とが最も短かい。即ち千から初めて追々長くなり、工で最も長く、それより又追々短かくなつて也と言とが最も短く（千と同じ長さ）、それより再び追々長くなり凡が最も長く（工と同じ長さ）、又再び追々と短かくなつて行く。その關係は第四十六圖に示すよ

比　毛　乞　凡　上　行　七　言　也　八　一　美　工　乙　下　十　千

第四十六圖　笙の管の長さ

うになつて居る、又管には竹の節(フシ)があるが、此の節の數も普通一定の定めがあつて、凡と工との二本は節三つあり（一つは先端にある）、下乙美一行上乞毛の八本は節二つあり、千十八也言七比の七管は節一つである。それで此の節を第四十六圖に示すように山のような形になるように揃へて竝べるのが普通である（中にはさうでない竝

べ方もある)。

此の十七本の管の中で也と毛との二管には簧(シタ)が備へてないから、外から見た所で他の管と違つた所がないが、實際此の二管は全く音が出ない、唯裝飾丈けのものである。多分昔は或る何かの音を出すのに用ひて居たのであらうが、その音が雅樂の方で必要のない所から我國に來てからその簧が取除かれて、唯體裁丈けの管となつてしまつたものらしい。他の十五本は第四十七圖に示したような調子の音を出す(十二律の名は頭字一字丈け記して置く。第二十七圖と比較されよ)。(此圖は調子の高さの順に示す)

第四十七圖　各管の音の高さ

今之れを十二律に當て箝めて見ると次のようになる。

十二律	低い音階	中の音階	高い音階
壹越		凡	上
斷金		ナシ	ナシ
平調		乙	八
勝絶		ナシ	ナシ
下無		下	千
双調		十	
鳧鐘		美	
黄鐘	乞	行	
鸞鏡	ナシ	ナシ	
盤渉	一	七	

神仙	ナ	シ	比	
上無	工		言	

卽ち十二律の中で斷金と勝絶と鸞鏡と此の三の調子は全く笙には存在しない。

又之れを雅樂六調子の七聲に當て嵌めると次の如し。

呂調	宮	變宮	羽	徵	變徵	角	商	宮
壹越調	上	言	七	行	美	下	乙	凡
双調	(十)	千(下)	八(乙)	上(凡)	言(工)	七(一)	行(乞)	十
太食調	八		言(工)	七		美	下	乙

律調	宮	嬰羽	羽	徵	角	嬰商	商	宮
平調	八	上(凡)	言(工)	七	行	十	下	乙
黄鐘調	行	十	下	乙	凡	(比)	一	乞

盤渉調　七　行　美　下　乙　凡　工　一

初め簧(シタ)を作る時には大體その調子に近いやうに造つて置き、それからその簧の上端に近い所に(外側に)蠟を少し滴して附けて置き(第四十四圖丙及丁のロ)、その蠟の分量を加減して正しい調子に合はせるのである(調子笛を用ひて之を合せる。)即ち蠟の分量を増すか、又は之を上へ上げれば調子が下り、之を減すか又は下へ下げれば調子が昇る。此の蠟といふのは實は白色の唐蠟と松脂とを半々に混じて作つたものであつて、かくの如き混合物はその粘り具合と又溫度の下つた時に固まる狀態とが最も製作に都合がよいのであつて、近來蓄音器の吹込用の蠟盤も大體此れと同樣の組織を持つて居る

それから又簧には青石(シヤウセキ)と名付ける青色の石を摺つて水に溶かしたものを筆で一面に塗り附けて置く。之れは濕氣を防ぐ爲めである。息から出た水蒸氣が簧

に當つて凝り附くと簧が鳴らなくなつてしまふ。之れを防ぐ爲めに青石を塗り附けるのである。此の青石といふものは唐金(カラカネ)の皿の中に水を入れて、それで黑色の海石を摺つてその汁を二三日放置して蓋をしめて乾かし、尙ほ一日放つて置くと靑くなつたものである。

斯樣に笙の簧は濕氣が附くと鳴らなくなつてしまふから、之を吹く前には必ず匏の所を火で炙(アブ)つて簧を乾かさなければならぬ。それ故笙を吹く人は常に(夏でも)火鉢を傍に置いて置かなければならぬ。東京九段の靖國神社では雅樂を奏しないのは、社内に火鉢を入れることを許さないので笙を吹くことが出來ないからである。予が大正六年七月三十日明治天皇祭に際し、一つには大帝陛下の御聖德を追慕する爲めに、又一つには音響學上の研究から高層空氣中に於ける管の振動を調べる爲めに(例へば氣壓の減少が管の調子に影響するや否や等)、富士山頂に於て笙を吹奏したことがあつたが（敢て新羅三郎義光が足柄山のレ

コードを破らうとした譯ではない)、溫度の低い爲めに息の水蒸氣が簧に凝り付いて簧が鳴らなくなり、一曲を吹く間に數回火に炙らなければならなかつた(尤

第四十八圖

鳳笙を肩に掛けて富士山嶺に立つ著者

もその吹奏は夜明けであつて、恰かも地平線に太陽の現はれて脚下から旭光を投じた時であつた。その時は非常に寒かつた。然し笙の音は思ひの外に冴えて非常に美しかつた。巖上に腰打ち掛けて脚下に一望千里の下界を眺め、折しも東天の雲を破つて出た旭の光を浴びながら、心閑かに太食調の『朝小子』(太平樂道行)(義光は足柄山で

太食調の入調を吹いた)や平調の『萬歳樂』や壹越調の『羅陵王』などを吹いて見た。その音は淸澄で未だ斯樣に美しく淸んだ笙の音を地上で聞いたことは無かつた。誠に天人の樂のように感じた。此時ばかり自分の下手なことは忘れてしまつた。此時吹いた笙は其後予の師、伶人薗兼明氏から『富士』といふ銘を頂戴した。之れは大正四年の今上陛下御卽位記念の爲め、伶人狛英吉氏が造られたものであつて、今も予は之を愛用して居る。第四十八圖に於て予の肩にして居るものが卽ちそれである。)

今一本の細長い管をとつて、其一端を唇に當てゝ橫に徐かに吹くと、此管の中の空氣が振動して音を出す。その管內空氣の振動によつて出す所の音の高さ(卽ち調子)は管の長さに依つて一定して居る。管が長いと調子が低く、短かいと調子が高い。今或長さの管をとつて之を徐かに吹いて音を出し、それから、その時の音と全く同じ調子の音叉をとつて之れを鳴らしながら、それをその管

の一端に近寄せると又管內の空氣が之れに連れて振動を初めて大きな音（前と同じ調子の）を發する。此の現象は物理學上に共鳴(キヨウメイ)と名付ける作用であつて、此際にその管內の空氣が一端に近寄せた音叉の音に共鳴して自から鳴り出したのである（但し音叉の音は極めて弱く、管內空氣の音は非常に强い）。又若し此管內空氣自身の出す音を全く調子の違つた音叉を鳴らして此の管の一端に近寄せても、此の場合には管內空氣は共鳴して自から鳴り出さない。之に依て見ると管の內の空氣といふものは、その管の長さに應じて或る一定の發音體に丈け共鳴するものである。それ故笙の管に於ても、簧(シタ)の調子が定まつて居れば、それに共鳴すべき管の長さも亦定まつて居なければならない。例へば凡(ボ)の簧の調子は壹越であから、凡の管の長さは頂度その壹越の音に共鳴をなし得るように作らなければならない。所が前に第四十六圖に示した所の管の長さは、唯外見上體裁のよいように定めたので、決して簧の調子に應じて共鳴するように管の長

さを定めたのではない。それでは共鳴出來ない筈である。そこで管の裏面卽ち外から見えない方の側に、屛上と名付ける所の細長い孔を穿つて置いて、それに依

第四十九圖

つて共鳴すべき管の長さを定めるのである。外見上長い管でも、下の方に屛上を開けると管の長さがそれ丈け短かくなつたと同じ理である。それ故簧の調子の高いものには、外見上の管の長さが長い短いに係らず、屛上は下の方に低く開き、之に反して簧の調子の低いものには、外見上の管の長短に係

らず、屏上は上の方に高く開く。第四十九圖は、笙の管十五本（也と毛の二管を除く）の裏面を、その簧の調子の低いものから高さの順に竝べて、屏上の高さを示したのである。乞の管は最も屏上が高く（根より七寸二分の高さ）、千の管は屏上が最も低い（根より一寸六分の高さにある）。又屏上は細長い四角形の孔であつて、その長さもそれぞれ違ひ、乞管では長さ一寸二分、千管では長さ三分である。それでその中間の管では此の乞と千との間を十四等分して大約に定めるのである（但し之は計算丈けによつてやらずに、耳で判斷して定めないと間違ふ）。

笙の管は皆竝べて匏に挿入してあるから、匏の吹口を吹くと、凡ての管が同時に皆鳴り出す筈であるが、實際或る少數の管丈けを鳴らすのである。之れは何うしてそんなことが出來るかといふに、各管共その根に近い所に側面に小さな丸い孔が開いて居るからである、此小孔を管孔といふ。第四十六圖のイが卽

ちそれである。此の管孔を開けた儘で吹いては管内の空氣がその孔の所で外に漏れるから共鳴を起さないで、その管は鳴らない。それ故指でもつて此の管孔を塞ぐと、その管丈けが鳴り出すのである。それ故吹口から吹き（又は吸ひ）ながら、自分の今音を出さうと思ふ所の管丈けの管孔を指で塞げば、その塞いだ管丈けが鳴り出して、他の管は鳴らない。斯くして望む所の管丈けを鳴らすことが出來るのである。

管孔は、乙は下と比との三管を除き他の管は凡て皆外側にあるが、乙と下の二管丈けはその內側にあつて外から見えない。又比の管は側面にある。又七と行の二管の管孔は他の孔よりも特に高い所に二つ竝んで居る。それで此の管孔を押さへるのには、それぞ〳〵指が定まつて居る。卽ち次の如し（第四十五圖參照）。

右手
- 拇指……千、十。工。
- 食指……乙、下。

拇指……美、一、八、言。
左手
食指……乚。
中指……行。
無名指‥上、凡、乞。

右手の中指と無名指と小指の三本、及び左手の小指は全く用ひない。又左手の食指は常に乚丈け、中指は常に行丈けを押さへるのに用ひられる。前に述べた樣に乚と行の二管丈けは管孔が他の管よりも特に高く開けてあるのは、左手の食指と中指の二本は常に伸ばして居るからである。又右手の食指は管の右側の隙間から管孔の內部へ挿入れて、管の裏面の孔を押さへるのである。

笙を雅樂の合奏に用ひる場合には、「合竹(アヒタケ)」と稱して常に數本の管を同時に和聲的に鳴らすのである。此の合竹の法には次の十一種がある。その名稱と和聲とを次に示す。

合竹	名稱											
		乙	一	凡	乞	行	比	美	工	下	十	十(雙調)
和聲	右手 拇指	千	千	千	千	千	千	千	工	千	十	十
	右手 食指	乙	乙	乙	乙		比	比	下	下	下	
	左手 拇指	八	一	八	八	八	八	美	美	美	八	八
	左手 食指	七	七	七	七	七	七	七	七	七	七	七
	左手 中指	行	行	行	行	行	行	行	行	行	行	行
	左手 無名指	上	凡	凡	乞	上	上	上	凡	上	上	上

第五十圖　笙の和聲

乙　一　凡　乞　行　比　美　工　下　十　十(双)

十の合竹には二種類ある。此の表の「十(雙調)」と書いてある方は唯雙調の曲を吹く時に丈け用ひるのである。それ故雙調の曲を吹く時に若し前者の十を吹く必要があれば、特に十の左肩に朱點を打つて之を示す。第五十圖は之等の各合竹の和聲を示したものである。之を西洋式に考へると孰れも皆不協和（第一五頁參照）の音許りのようであるが、然しそれは西洋の和聲法（特種な和聲の規約）を基礎として考へ、又ヘルムホルツ氏などの一種の理論を土臺に置いてそれで議論をするからであつて、實際耳で聞いた感じから論ずれば、笙の和聲にも明らかに協和音と不協和音との兩種の調和があつて、それが西洋の和聲法と同樣の働きをなして居ることが明らかに別る。生半可に西洋人の學問の受賣

をする輩は笙の和聲を絕對に不完全なものと唱へて居るがそれは宜しくない。吾人は西洋人の學問に大なる缺點のあるのを補つてやらなければならぬ責任がある。日本の學者は常に此責任を忘れてはならない。戰爭に於ては旣に日本の戰術が西洋の戰術の大なる缺點を補足した（日本海の海戰の方法の如きはその好例である）。學術社會も亦此の心掛けが必要である。

笙の和聲 ｛協和音………乙、一、凡、乞、十（雙）。
　　　　 ｛不協和音……工、美、下、十、比、行。

笙の譜には此の合竹の名稱を順に記して、それに拍子を打つて行くのである。

唐樂を奏する時には斯樣に合竹（通常六管を同時に奏す、唯比と双調の十と丈けは五管を同時に奏す）を用ひるが、然し郢曲（催馬樂や朗詠）の如き聲樂の附物（卽ち伴奏）として用ひる場合には、合竹を吹かないで、管を一本づゝ（又は時として甲と乙に當る二本）を鳴らして音を出すのである。此場合には全く

和聲といふことがなくて、唯旋律丈けを奏するものとなつてしまふ（その理由は前篇第二章の〔四〕を見よ）。

合竹を吹く場合には、通常一つの合竹を一息で吹き、次の合竹に移る時に息を替へて吸ふのである（尤も一息の中で二つの合竹を順に出すことも屢々ある。又稀には一息の中に三つの合竹を順に出すこともある）。斯樣に笙を吹く際には吹く息と吸ふ息とを交互に用ひる。それで通常の場合には一拍子毎に吸息と呼息とを交替して行く（中には一拍子の間に呼息と吸息とを續けて用ひることがある。斯かる吹き方を於世吹（チゼブキ）と呼ぶ）。又一つの合竹から次の合竹に移る際には先づ指の方を次の合竹に移して置いてから後に次の拍子で息を替へるのである。斯樣に息を替へるよりも前に先づ次の合竹に指を移すことを「手移り（テウツリ）」といふ。息の使ひ方は初め弱く、追々と強くして、充分強くなつた所で手移りをすると共に少しく弱め、次の拍子と共に息を替へて且急に弱くするのである。

之を圖で示すと

息　拍子
息を替へる
吹
手移
息を替へる
吸
手移

一曲の終つた時には最後の吹き止めといふものを吹く。之れは各調子に依て皆違ふ。即ち

壹越調……凡の音を殘して次に行の音を加へ、それから息を替へて止める

平調……乙の音を殘し、次に順に八と七の音を加へ、それから息を替へて止める。

雙調……十の音を殘し、次に上の音を加へ、それから息を替へて止める。

黄鐘調‥‥行の音を殘し、次に順に乞と乙の音を加へ、それから息を替へて止める。

盤涉調‥‥七の音を殘し、次に順に一と下の音を加へそれから息を替へて止める。

太食調‥‥乙と八との二音丈けを殘し、次に七の音を加へ、それから息を替へて止める、

第五十一圖　吹止めの音

平調　壹越調　双調　黄鐘調　盤涉調　太食調

又笙を習ふ際には、吹くことをやる前に先づ唱歌といふものをやる。之れは一種の節を口で歌つて唱へるのである。その文句は卽ち笙の合竹の名稱を呼ぶ

のであつて、此の唱歌に依つて、その譜を暗記することが出來る。又その節は一種の面白い節であつて、それは合奏の際に篳篥が吹く所の旋律と大體似寄つたものであつて、その細かい所は略したものである。此樣な節を唱へるのは合奏の際に篳篥を聞きながら之と合せて笙を吹くのに便利である爲めである。今第五十二圖にその唱歌の一例を掲げる。之れは最も通俗な唐樂『越天樂』の譜であつて、實際篳篥の奏して居る旋律と、笙の唱歌とを對照して示したのである。但し此の笙の譜は次の如し。

凡一。乙乙。凡十一下乙乙。(二反)

一一一乞一乙。十一一乞。乙乙。(二反)

右傍の・及び百は拍子の記號(百は太鼓を打つ所)である。

昔は笙の名器と稱せられたものが非常に澤山あるが、多くは亡びて今は傳はつて居ない者が多い。樂家錄や體源抄等の古い音樂書を見てもその名が澤山に

書いてある。その中でも『蚶氣繪(キサキエ)』(大小二つあり)、『否不替(イナカヘヅ)』、『交丸(マツリマル)』等の名が殊に名高いようである。體源抄には『高市』、『幾佐氣繪(キサキエ)』、『白樺』、『交丸』、『法華寺』の五つを笙の五管名物として擧げて居る。『交丸』といふのは和漢の竹を交ぜて、

第五十二圖 笙の唱歌の例

その中から優れた竹を擇り出して作つたものである。橘南谿氏の「北窓瑣談」といふ書に「笙は志貴(シキ)(大和國の志貴山の寺)の來尊の作を最上とす、來尊の作の中にも『二つ帶』といふ笙殊に名作なり」と書いてある。今奈良の博物館に『二つ帶』といふ銘の笙があるが、それには信貴

山僧行圓の作とあるから、此の來尊（賴尊）の作の『二つ帶』とは別物らしい。然しその博物館に賴尊（卽ち來尊）の作の笙で『鶯丸』及び無銘のものなどがある。

昔の笙の逸話の中で最も面白く且つ人口に膾炙して居るものは八幡太郎義家の弟、新羅三郎義光が、後三年役に際し京都から兄義家を助けんが爲めに奥州へ下つて行く途中で、京都の樂人豐原時秋といふ人が、笙の秘曲を授からんが爲めに、義光の後を追ふて駿河國の足柄山に到り、遂に山中で義光から秘曲を授かつたといふことである。今前太平記といふ書からその條を次に揭げよう。

「將軍（源義家）の御舍弟新羅三郎義光、その頃は未だ左兵衞尉にておはせしかば、常に京都に在りて大內の宿衞懈りなく勤め給ひしが、遙かに奥州騷動の樣を聞き、いと覺束なく思はれし程に、卽ち奏聞を經られけるは、兄義家が敵を得て候ふなるが、際なき强敵にていと危ふく候由、其告を承り候、仰ぎ願はくば義光が身の暇を賜ひて奥に下り力をも合せ、軍の樣をも見侍り度こそ候へ

と内へも殿下へも度々歎き申されけれども、當時は何事に付けても院の御所(白河)の御沙汰なりければ、其胸中哀れに思召しけれども勅免の義なかりけり。義光いとゞ堪へ兼ねて又院(白河)へ參りて、云々の事を承り心ならず候へば哀れ勅免を蒙り罷り下り、義家が成り行かんずる果をも見侍り度候、義家奥にて夷に攻められぬれども源氏には一族とても無きやらん、都方よりは一人も見え來らずと云はれんことも無下に口惜しうこそ侍れと、度々奏し申されけれども、奥へ下りて義家を救ひたらんよりは、都にて大内を衞りたらんは優りて、忠なるべしとて、敢て勅免なかりけり。義光力及ばず空しく月日を數へて寛治四年二月下旬、今夜も禁庭に宿直して形は都にありながら心は奥羽の空に迷ひ。つくづくと思ひ續け給ふにも、よしや後日の罪はさもあらばあれ、斯くまで思ひ煩ひ苦しまんよりは未だ勅許なくとも潛かに下向せばやと思ひ定め、仕丁召寄せ云々と申し含め私宅に走らせて、其身は自から宮

第五十三圖

新羅三郎義光の像

を辭して衞府の帯する弦袋(ツルブクロ)を解いて陣に懸け置き、夜半ばかりに洩れ出でられけり。宿所には藤原季武、同季光、壓瀧口季賢、俄かに旅の設けして待ち居たりければ、即ち彼等三人に下郎等二十人許召し具して密(ヒソ)かに奥にぞ下られける其の夜の明け方に新羅明神(近江國大津の附近にあり)の寶前に着かれし程に、深く祈誓を凝し奉幣して坐せし所に樂工豐原時秋といふ者息を限りに馳せ來りぬ。

義光朝臣、さては院（白河）の御咎めありて罪せよとての御使やらんと胸打ち騒ぎ、急ぎ對面せられけるに時秋申しけるは、今宵御館に參じ候處に內の宿直とて宵より御留守の由人々申されけれども何とやらん事の體常ならず、怪しく覺え侍りし儘に、便惡しかりけりと疾く歸り候ひしが、若しや兼々心苦しく思召しける事を密かに思ひ立ち給ひけるにやと推し參らせ候故、時秋も御供し侍らんと存じ跡目に付いて追ひ付き進らせ候と申ければ、義光聞き給ひ、眞に切なる志斜めならず喜び入り侍れども、今度の下向、公の御暇をも給はで私に罷る旅なれば、相具し給はんは和殿も共に罪を得給はんこそ心苦しけれ、疾く此所より歸り給へと、强がちに留め給ひけれども時秋かつて聞き入れず、御供せんとて此所まで參りたるも彼所まで送り着け進らせたらんも、御咎めある程なれば同じ罪とこそ存じて候へ、枉げて召し具せられ候へと一向歸るべき色もなかりけり。義光も再三の上なれば力なくぞ具せられけ

る。抑も時秋斯くまで義光朝臣に志を傾けたる事、如何なる故と尋ぬるに、時秋が父は時元とて双(ナラ)びなき笙の上手なりけり。所傳の秘曲に太食調入調曲とて二曲あり。素より神仙の巧みなせる妙術とて時元之を吹く毎に乙女も雲の通ひ路を忘れ、鸞鳳も此に舞はしめ、眞に有難き妙曲なり、然るに寂滅の期將(マサ)に來つて時元身まかりなんとせし時、一子時秋は未だ幼かなりければ之を授くること能はざりけるに、義光朝臣此藝に長じ給ひ、恰かも時元にも劣るきはなくおはせし程に、幸ひに此の二曲を傳へ置きてその身は空しくなりぬ。時秋成長して後父が業を繼いで名を現はすと雖も、相承の秘曲を傳へざることを悲しみて常に義光朝臣に從ひて他事もなげにぞ擧動(フルマ)ひける。されば此度奥州に下り給へば若しや長き別れともなりなんかと其名殘も惜しく且は此秘曲を受け學ばずして過ぎなんかと歎き思ひければ、遙々の道をも厭はず奥に下りて折もあらば傳へ受けばやと思ひ、斯くは相具せしとかや。去る程

に日數を經て足柄山に到りぬ。

〔註〕。（今の鐵道東海道線が箱根山にさしかゝる邊に足柄峠といふのがある。此所か。一説には愛鷹山であるともいふ）。

時秋はかゝる望ありとも色にも出さざりけるが、義光朝臣つくづくと彼が心中を察し給ふに、年來事にふれて世にも睦しく行き交ひ、今又かゝる長途の憂さを訪ひ慰むること徒にはあらじ、彼の二曲を傳へざることを歎きてぞ斯くは爲るらめ、されど此所に至る迄斯くとも云ひも出でず氣色も見せぬこそ誠に志深けれ、彼所に相具したりとて早劇の間など心のどかに傳ふる暇あらんや、斯ばかりの志を遙々と奥まで相具はんも可愛ゆければ此所にて傳へ都に返すべし、いかでか便なう知らず顔にて過しなんやとて、時秋を近付け「御事の胸中は義光委しく知りぬ、隱し給はずとも明し給へ、序あらば言ひ出さまほしう思ひ給ふらめど、白地(アカラサマ)にはとて色にも出で給はぬこそ痛はしけれ」

第五十四圖　足柄山にて笙を吹く

と宣ひければ、時秋いと嬉し氣に打ち和ぎて、「下著し侍らんまでも申出すことはあるまじきと存じて候へども、御詞につきて申すにて候、時秋苟しくもその家に生れ乍ら不幸にして父に後れ相承の秘曲を傳へず、悲しみても尙餘あり、仰ぎ願はくは此の二曲を許し給はれかしと年頃歎き暮し侍りぬ、誠や子思の學は曾子の再傳より出でたりとかや承り候へば、君を師とし事へ進らせ候なり、哀れ此曲をだに學びなば今度奥にて君の爲めに死なん命いかでか厭ひ申すべき」といと切なる有樣なり。義光打ち頷(ウナヅ)いて「心中さこそと見なし侍れば斯くは申し出づるなり、今はなどか惜しむべき」とて大食調入調曲の二曲を傳へ、剩さへ父時元が自筆の笙譜を取出して時秋にぞ附與し給ひける。時秋は年來の所望一時に足つて嬉しさ更に譬ふべき者なし。卽ち其夜は足柄山に止宿し給ひて彌生の空の朧月に彼の妙曲を吹きすさみ給ひければ心耳も澄み肝膽に銘じていと有難かりけり。時秋淚を落して聞き居たり。尙ほ大事ど

も夜もすがら口授ありて夜既に明けければ、時秋は是より歸り上るべしとて暇をぞ給ひにける。時秋聞きもあへず、「こは思ひよらざることや、いかでかさる事の候べき、唯何處までも命を限りにと思ひ侍れ、情なき御計らひなり」と涙を落し申しけり。義光重ねて宣ひけるは、「志淺からず喜ばしくこそ侍れ、さりながら我れに具して奥に下り死を共にし給はゞ身の爲め藝の爲めにあらず。御事が父の時元此の二曲を以て我に傳ふる事併しながら此道を失はじが爲なり、我今奥に下りまさに生きて歸る心に非ず、我死せば此の曲を失ふ可しと心憂きことに思ひしに、幸ひ御事が志の深切なることを喜びて傳へ侍りぬ、然るに御事も同じく死せば此曲永く絶えなん、是れ亡父の本意にも違ひ、且は義光が志も徒にこそなるべけれ、此道學ばんとて此まで下りしと申さば公の御咎もあるまじ。方人(カタウド)して奥に下着したりと聞えなば後日の罪科深かるべし、御事まことに此の神曲に志深くば義光が詞に從せて疾く歸洛せらるべ

し」と辭を盡し給ひければ、時秋も理に責められ、「さては藝の爲めに命を延ぶべきにて候ひけるぞや、力なき事かな、君なかりせば我何ぞ此曲を得ん、斯る厚恩の師の君を見棄て進らせ、すご〳〵と歸洛せらるべきか」と又涙にぞ咽びける。されども義光樣々にすかしこしらへ給ひければ、時秋力及ばず泣く〳〵暇給ひて東西に別れけり。斯くて京師に歸りて後、藝名彌々盛にしてその妙術を得たりけり。されば宇治左僕射(サボクヤ)も此の時秋を師として秘曲を傳へ給ひしとなり」。

〔二〕篳篥。篳篥(ヒチリキ)は又觱篥(ヒチリキ)或は悲篥(悲しげな音を出すから)とも書く。支那の古くには多くの種類があつて、大觱篥、小觱篥、双篳篥、銀字篳篥、桃皮篳篥、漆篳篥等の名が古書に見えて居る。日本に行はれて居るのは小篳篥丈けである。此の樂器は元と支那の北方又は西方の胡人が持つて居たものであつて、之を支那に傳へたのであるといふことである。尤も胡國では竹でなく、馬の骨

や獸の角で作つたものらしい。然し支那に傳はつてから後は專ら竹を以て作つた今用ひられて居る篳篥は第五十五圖に示すように、短かい竹製の管に九個の

第五十五圖

篳篥の圖

甲、正面
乙、裏面（孔の名附）
丙及丁、蘆舌

竅（アナ）が開けてある（七個は前面に、二個は後面にある）。長さ六寸位、太さ（內徑）三分位（但し管の下端卽ち開口の方が細く、上端卽ち舌の附いて居る方が心持ち太い）。竹は成るべく寒國の竹を用ひ、之を先づ石灰で煮てから、次に又之を泥で

煮、又再び石灰で煮ると色が黒くなる（又は丹柄を濃く煎じて之れで染め、それから鐵醬を塗つてもよい）。それから此の管を竅の所をよけて櫻皮又は藤で卷きつける。又此の管の上端に蘆の莖で作つた所の舌を挿入する。下の方は厚く丸く、上の方は薄く削つて兩方から押しつぶして舌として用ふ。之を押しつぶすには金の鋏を燒いて暖めてやるのである。昔から攝津國の鵜殿といふ所に生じた蘆が最も優れて居るといはれて居る、之れ堅くてよく實つて居るからである。然し餘り堅過ぎても宜しくない、堅過ぎると音聲が高過ぎる。又軟か過ぎると音が濁つて來る、頃度その中を得なければならぬ。斯樣な蘆を寒中に苅取つて之を竈の上に掛けて置いてよく枯らして置く（四五年もかゝる）。但し蘆の幹の水と土との境にある部分の莖は最も宜しくないから、根から二三節を捨ててその上を用ひなければならぬ。此の舌の半程の部分を横に取卷いた帶の如きものを責（又は世目）といふ。之れは藤で作る、卽ち藤の皮を外にして内を削り、

之を折り合せてその端に於て切目をなし、紅糸で括(ク、)つて作る。之を上から舌に箝め込んで用ひる。此の責の置き樣によつて音色や音量が變つて來る。此の舌の下端の處を薄い美濃紙で幅七分位横に卷いて置く。之れを圖紙(ヅガミ)といふ。之れは舌の下端を管の上端に挿し込んだ時に舌がシツカリと入つて動搖しない爲めに用ひるのである。又舌を用ひない時には上から帽子を被(カブ)せて置く。此の帽子を函(イヘ)といふ。舌を保護する爲めである。之れは檜木(ヒノキ)で作る。

孔の名

竅(アナ)は九個（表に七つ、裏に二つ）ある。表の方は上端から順に丁(テイ)、一(イツ)、四(シ)、六(リク)、凡(ハン)、工(コウ)、五(ゴ)と呼び、裏の方は上から順に丄(シヤウ)、無(ム)と呼ぶ。又凡その竅(アナ)を皆指で塞いだ時に出す音を筒音といひ之を舌(コツ)と呼ぶ。舌卽ち筒音は下無調になるように管の長さを作る。（無は普通略してムと書く。丄は上の字の略、丁は下の字の略）。

篳篥の持ち方

篳篥を持つには頂度尺八を吹くように持つて、舌を口内に挿入して吹くので

ある。左手を上に、右手を下にして、左手の拇指で上の孔を、食指で丁の孔を、中指で一の孔を、無名指で四の孔を按ずる。左手の小指は用ひない。右手では拇指で無の孔を、食指で六の孔を、中指で凡の孔を、無名指で工の孔を、小指で五の孔を按ずる。

次に篳篥の指の使ひ方とその音律とを掲げる。

譜の名稱	丁	上	一	四	六	無	凡	工	五	音の高さ
丁	○	○	●	○	○	●	●	○	○	黄鐘
丁	○	●	○	●	○	●	●	○	○	鳧鐘
ユ	●	○	○	○	○	●	●	○	○	雙調
一	●	●	○	○	○	●	●	○	○	下無
四	●	●	●	○	○	●	●	○	○	平調
六	●	●	●	●	○	●	●	○	○	壹越
ム	●	●	●	●	●	○	●	○	○	上無

凡	工	五	舌
●	●	●	●
●	●	●	●
●	●	●	●
●	●	●	●
●	●	●	●
●	●	●	●
○	●	●	●
○	○	●	●
○	○	○	●
神仙	盤涉	黄鍾	雙調

之れで十二律の中で八律丈けは出せるが、尙ほ他の四律も出すことが出來る。

即ち

丁	上	一	四	六	無	凡	工	五	
●	●	●	○	●	●	●	●	●	斷金
●	●	○	●	●	●	●	●	●	勝絶
○	●	●	●	●	●	●	●	●	鳧鍾
●	●	●	●	●	●	●	○	●	鸞鏡

之れに依つて篳篥は十二律を凡て出すことが出來る。斯樣に十二律の音全部を

完備した樂器は唯平安朝に於て篳篥許りである。而かも息の使ひ方や指の用ひ方で十二律以外の種々の音をも出すことが出來る。此點は尺八と同樣に頗る旋律が自由である。それであるから支那から日本へ渡つて後に大に日本化して頗る自由な旋律を奏するように變化してしまつた。

篳篥を學ぶ際に、之を吹く前に先づ唱歌といふものを習ふ。之れには笙の唱歌と同じ樣に篳篥の節を暗記しやすい爲である。此の唱歌の節は篳篥で吹く節と全く同じものである（此點は笙の唱歌とは大に違ふ）。それで此の唱歌には次のような聲音を組合はせて唱へる。

アイウエヲ（オに非ず）　タチテト　ハヒフヘホ　ヤヨ　ラリルロ

但しハヒヘホは ha, hi, he, ho とは發音しないで、fa, fi, fe, fo と發音する。之れはその方が唱へ易いからである。西洋の音階は Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si といふが、之れを日本の小學校で唱歌を敎へる際に、從來は音階をヒフミ

ヨイムナと唱へ居た所、近頃音樂學校の卒業生がハイカラになつて皆ドレミの方を用ひるので、遂に小學校で一般にドレミと唱へるようになつた。所が或る人は之を非難して、Do, Re, Mi, Fa, の Fa といふ發音は日本では用ひないから、斯様な發音を日本人の子供にさせると日本語を破壞するといつて攻撃した。然し此の攻撃は理由のないことである。平安朝時代から音樂の方ではハ行を常にFの發音をして來て居た。それでないとよく歌へない。(尤もドレミとヒフミと孰れが優つて居るかといふことは玆に述べたことゝは別問題である。玆に言つたのは唯faの發音を攻撃することは間違つて居るといふ丈けの議論である)。

篳篥の唱歌はつまり前記の諸聲を組み合はせて、成るべく歌ひ易いように、又成るべく暗記し易いように作つたものである。篳篥の譜には先づ中央に此の唱歌を大きく書いて、その左側には篳篥の指の使ひ方の名稱を小く記し、又其の右側には拍子を記す。(之は小さい黑い點と大きい黑い圈で記す。大きい黑圈

は太鼓の當る拍子である。之れを又百といふ字で記すこともある）。普通の譜では拍子の記號は朱で記すことにしてある。次に一例を掲げる。

第五十六圖、篳篥譜「越天樂」の初節。

チラロルロ。タアルラア。チラハ。テリレタアルラア。

六四工五工　四　六四　六四ノ　上丅上四　六四

前に第五十二圖に笙の唱歌と對照して篳篥の譜を示したが、其所に篳篥の唱歌を書いて置いた。此の節で此の唱歌を歌へばよろしいのである。

篳篥はその音色が可なり鋭いから、笙や笛などゝ一共に合奏すると非常に目立つて判然とする所から、合奏の際には常に中心となつて主要旋律を奏するのに用ひられる。此點は西洋の管絃樂合奏に於けるヴァイオリンの役目をなして居る。然し單獨に奏すると餘り刺戟が强過ぎて興味は少ないから、昔から笛や絃樂器のように獨奏には殆んど用ひられなかつたようである。又篳篥は管樂器

中で最も音律が自由であるから表情に富んで居る。それにその音色が幾分か悲哀の調を帶びて居るから、人心を感動せしめることも深い。古今著聞集といふ書物に次のような話が載せてある。(意譯して記す)

『篳篥吹の名人と稱せられた和邇部茂光(或は用光)といふ人が南海道に旅行をした際に船中で海賊に出會つた。海賊が旣に此の茂光を殺さうとした時に、茂光は海賊に向つて申すには、『私は久しく篳篥を以て朝廷に仕へて、その名を得て居たものである。今言甲斐もなく、賊の爲めに害を受けんとすることは、之れ前世の因緣によることであるから止むを得ないが、どうか今一寸の間命を延して下さい。今生の思ひ出に一曲吹きませう』と言へば、海賊は拔いた太刀を控へて一曲吹くことを許した。茂光は之れぞ此世の最後の勤めと思つて、泣く〳〵「臨調子」といふ秘曲を吹いた。之を聞いて無情の賊徒共も感涙を流して茂光の命を許し、剩さへ淡路の鳴戸迄送り屆けてやつたといふ

博雅三位の逸話

篳篥で雨を降らす

ことである。此時吹いた篳篥に「海賊丸」といふ名が附けられた。之れは篳篥の名器として後世に稱せられて居る。』

『音樂に於ける古今の名人源博雅(博雅三位)(第四〇八頁參照)の家に强盜が入つたので、博雅は逃げて板敷の下に隱れて居た。盜賊が歸り去つてから、はひ出して來て家の中を見廻して見た所が、家中の家財道具を殘る所もなく持つて行つてしまつたが、唯一つ篳篥を厨子(置物棚)の上に殘して行つた。そこで博雅はそれを取つて一曲吹いた所が、其家を出で行つた盜賊が遠くから此の篳篥の音を聞いて非常に感じ、再びその家へ歸つて來て『唯今の篳篥の音を聞いて哀れに尊く感じて惡心がすつかり改まつたから、取つた物品は皆返し申す』といつて、皆置いて行つたといふことである。』

『篳篥吹の遠理といふ者の父が阿波守となつて下向した時、遠理も一共に阿波へ行つた。所がその年の夏に非常の旱魃で、村民が一同幾ら雨乞ひをして

も一向に雨が降らない。そこで遠理が其國の或る社の前で雨乞ひの爲めに篳篥の調子を二三度吹奏した所が、俄に唐笠ほどの雲が社の上に蔽ふて、忽ちに雨が降つて充分の水が出たといふ。』

その他尙種々の逸話があるが之を略す。

〔三〕　笛。　中世に我邦で用ひられて居た笛は神樂笛、東遊笛、高麗笛、横笛の四種類があつたが、此中で東遊笛（一に中管(チウクワン)或は歌笛(ウタブエ)ともいふ）は今は亡びてしまつた。それ故今中世の笛として殘つて居るものは神樂笛と高麗笛と横笛との三種である。

（一）神樂笛は日本固有の笛を改良したものであつて、一に和笛(ヤマトブエ)と云ひ、六孔ある。長さは一尺五寸位。高麗笛よりも太いから、又太笛(フトブエ)とも呼ばれて居る。主として神樂を奏するのに用ひられる。

（二）東遊笛も日本固有の笛を改良したものであつて、一に中管(チウクワン)又は歌笛とい

ひ、六孔ある。東遊(アヅマアソビ)を奏する時に用ひられたが、今は亡びて無く、東遊には高麗笛を代用して居る。

(三)高麗笛は一に狛笛とも書く。朝鮮から傳來した笛であつて、主として高麗樂を奏するのに用ひられる。六孔あつて、長さは一尺二寸、他の笛よりは少し細い。

(四)横笛(ワウテキ)は支那から傳來した笛であつて、一に龍笛ともいふ。長さは約そ一尺三寸、七孔ある。(支那の笛丈けが七孔あつて、日本の笛も朝鮮の笛も共に六孔である)。主として唐樂を奏するのに用ひられる。

神樂笛と高麗笛と横笛との三つの形は第五圖(第一四〇頁參照)に掲げて置いたから、それを見られよ。

笛を作るのには竹の本(モト)を以て首(卽ち吹口のある方)となし、末を以て尾とする。それで首の方には節(フシ)がある。それから吹口から以上(首の方)の竹の中へ蠟

をつめて管を塞いで置く。その蠟は唐蠟の色白いものを用ひ、その分量でもつて管の音の高さを調律する（聲が高過ぎれば蠟を少し除き、低過ぎれば蠟を少し增す）。それから管を櫻皮で節と孔とを除いて全部卷き付ける。又首の中に鉛を納れて蠟で以て之を固める。此の鉛の分量は橫笛及び高麗笛では吹口を中心としてその上下の重さが等しくなるやうに鉛の分量を定め、又神樂笛では橫笛の鉛の半分丈けでよろしい。何故に斯樣に首の所に鉛を納れて重くするかといふに、斯樣にすると吹き易いからである。斯樣に鉛を納れてから後に首の端を錦で以て張る。その張り方は先づ小さな木を竹の空中に充たし、その頭を少し圓く削つてそれに錦を張るのである。それで錦の色は神樂笛と橫笛とは常に赤地を用ひ、高麗笛は青地を用ひる。一體凡て中世の音樂では日本と支那とを赤色とし、朝鮮を青色として區別したのであつて、樂人や舞手の衣裳、樂器に至るまで此の色を以て區別するのである。

以上は一般の笛の製法であるが、尙ほ當時の日本の笛には笛の首の竹の節の裏の方を橫に三分許り切り缺いて別に唐木で以て之を塞ぎ、恰かも竹の節から枝が生ずるような形を作つてある。その狀が蟬の止つたように見える所から之れを蟬（セミ）と名付けて居る。之れは何から起つたかといふに、昔鳥羽院の御時に支那から甘竹を輸入して來た中に、その節の所の形が蟬に似たものがあつた。之れを笛に作つて珍重して居た。所が後に御遊の際に高松中納言實平卿が此笛を吹いて誤つて之を取り落してその蟬を折つてしまつた。そこで此笛を『蟬折（セミオレ）』といふ名を附けた。此の話に基いて後世の笛に蟬といふものを特に附けるのであるといふ話である。

〔六孔のもの〕

吹口	
食指	左手
中指	左手
無名指	左手
食指	右手
中指	右手
無名指	右手

〔七孔のもの〕

吹口
食指　中指　無名指（左手）
食指　中指　無名指　小指（右手）

孔の名稱と孔の音律

六孔の笛………

孔の名………吹口　六　中　タ　丄　五　干　筒口

音律 神樂笛…………………神　黃　雙　勝　平　壹　鸞
音律 高麗笛…………………平　上　盤　黃　雙　下　斷

七孔の笛………

孔の名………吹口　六　中　タ　丄　五　干　シ　筒口

音律（横笛）…………………壹　盤　黃　雙　下　平　斷　盤

但し十二律の名は頭字一字丈け記して置いた。若し頭字丈けで律名を思ひ出せない人は之を前篇第三章の日本音階の表に就て對照して見給へ。

右に記した孔の名の外に、孔の開き方に關する名がある。それは大體に於て右の孔の名と同様のものである。今横笛に就て一寸その開き方と名稱と音律とを次に示して見よう

法名＼孔名	六	中	夕	丄	五	亍	シ	音律
ロ	●	●	●	●	●	●	●	壹越
シ	●	●	●	●	●	●	○	斷金
亍	●	●	●	●	●	○	○	平調
五	●	●	●	●	○	○	○	下無
丄	●	●	●	○	○	○	●	雙調
夕	●	●	○	○	○	○	●	黃鐘

中	●	○	○	○	○	○	●	盤渉
丁	◒	●	○	○	○	○	●	神仙
六	○	●	●	●	●	●	●	壹越

尙ほ此の外に動(ウゴク)、連(レン)、由(コル)などといふことがある。動といふのは一つの孔を吹いて居る間にその上の指を動かすこと、連といふのは上から丁、中、夕の三つを順に連ねて吹くこと、由といふのは一つの孔を吹くときに、開いた孔を一旦閉ぢて又直ぐに開くことをいふのである。

笛にも唱歌といふものを用ひる。それは大體に於て篳篥の唱歌と同じようなものである。尤も笛の節(フシ)は細かいから、その唱歌も從つて篳篥よりは細かい。

笛の譜には篳篥と同じように中央に大きな字で唱歌を記し、左側に小さく奏法の名を記し、右側には拍子の記號(卽ち小さい點と大きな圈點又は百の字)を記すのである。その一例を次に揭ぐ。

笛の名器

太鼓の三種類

大太鼓

第五十七圖　笛の譜の例「越天樂」

トラロルロタアロラア。トラハトヲラリルイタアロラア

六丅中タ中丅　六　六丅、五丄タ五丄丅六丅

横笛は古來非常に多くの人に愛好されて屢々獨奏に用ひられた。從つて名器も亦甚だ多い。前に記した鳥羽院の「蟬折」の笛、高倉宮の「小枝(さえだ)」、平敦盛の「青葉」の笛、など孰れもよく人の知る所である。堀河院は非常に笛をお好み遊ばされ御堪能であつたといふことである。

第三節　打樂器

〔一〕**太皷。**　雅樂に用ひる太皷には三種類ある。卽ち

(第一)大太皷(だだいこ)(一名火焰太皷)……舞樂を奏し、舞を舞ふ時に用ふ。特に晴れの儀式とか遊宴などの時に用ひる。主上の御卽位式などの場合には特別に

その大きいものを用ひる（大正四年の今上陛下御卽位禮の時に、二條離宮で大宴會を開かれた際にも用ひさせられた）。中央に金色の大きな太鼓があつて、その周圍に雲形と双龍の裝飾があつて、それを取卷いて朱塗りの火焰がある。又その中央上端から高い棒が一本立つて居て、その頂上に金色の日輪と御光が附いて居る。それで此の太鼓は大なる四角い臺の上に載つて居て、その臺は四方に朱塗の欄があつて、正面に此の臺上に昇るべき階段が附いて居る。その全形は頗る大きなものであつて、大なるものは太鼓の革の面の直徑が六尺三寸、日輪の棒の長さ七尺八寸、日輪の直徑一尺二寸、御光の長さ一尺六七寸、臺の高さ三尺、臺の幅八尺、最下より最上端まで約四間もある。誠に見事な樂器である。尤もそれよりもズット小さいのもある。（第五十八圖）

（第二）釣太鼓（つりだいこ）・・・通常の管絃を奏するときに用ひる。但し略式として舞を舞

第五十八圖　大太鼓

ふ時にも之を用ひることもあるが、然しそれは決して本式ではない。儀式又は晴れの舞樂をやる時には、舞には必ず前記の大太鼓を用ひなければならぬ。それに反して舞なしに唯管絃の合奏丈けをやる時には此の釣太鼓を用ひるのである。太鼓を輪形の木製の枠の中に吊して、その枠の下には一本の棒に四本の足の附いた臺があり、又その枠の上には小さな鱗形の火焔が附いて居る。その大さは前記の大太鼓よりは遙かに小さくて、革面の直徑は凡そ一尺八寸、枠の輪の直徑は二尺七寸、全體の高さ四尺位しかない。

（第五十九圖）

（三）荷太鼓（にないだいこ）……之れは太鼓を一本の長い棒の中央に吊り下げて、その棒の兩端を二人で擔（かつ）ぐのである。之れは「道樂（みちがく）」と稱つて、道路を歩きながら樂を奏する場合に、持ち歩くものである。明治天皇陛下の御大葬の節に之を用ひられた。（當夜は此樂器十個を二列に並べて持ち歩いた）大さは前記の釣

第五十九圖　釣太鼓

太皷よりは少しく大きく、太皷の革面の直徑は二尺七寸、棒の長さは八尺ある、此の棒の中央卽ち太皷の上端の直上の所には小さな火焔形の裝飾がある。（第六十圖）

第六十圖　荷太皷

太皷は孰れも革面の中央に三つ巴の紋が附けてある。

太鼓の撥は第五十九圖に記してあるような形のものを用ひる。之を左右の手に一つ宛持つ。右手に持つものを雄撥といひ、左手に持つものを雌撥といふ。

太鼓の打ち方

ヅン、ドーの説明

雄撥の方は強く打つからドーンと響き、雌撥の方は輕く弱く打つからヅンと鳴る。そこで樂譜には雄撥の方を百（どう）（筒又は同とも書く）と書き、雌撥の方を圖（づん）と書く。（都又は津とも書く）

太鼓の打ち方は種々あるが、今その最も普通のものを謂へば、拍子の切り方が今假りに

● ● ● ● 百 ● ● ●　（之れは八拍子）

となつて居るものとすると、此の百の所で雄撥をドーと打つのであるが、その四分の一拍子丈け前に輕く雌撥を一つヅンと入れる。それ故ヅンドーといふように打つことになる。そのドーの所が本當の拍子であつて、それが丁度百の所に當るのである。何故に百の所より少し前で輕くヅンといふ音を入れるかといふに、之は恰かも小鼓を打つのに先づヤアと掛け聲してから後にポンと打ち、又運動會で競爭の出發の合圖をするに、先づ「ヨーイ」と掛け聲してから後に鐵

砲をドンと打つて、その鐵砲の音で出發をする（ヨーイの掛け聲の代りに呼笛をピリ〳〵と吹いてから鐵砲をドンと打つこともある）。それ等と同じことであつて、强い拍子を打つ前に先づ心をその拍子に引き付ける爲めに準備させるのである。此の準備なくして直ちに强くドンと拍子丈けを打つと、全體の合奏が不揃ひになり不統一になり易いからである。

大太鼓を打つには左足を臺上に載せ、右足は階上に置き、太鼓を自分の左側に見るようにして打つのである。荷太鼓を打つには、行列の間なれば皷の右側に沿うて歩きながら（自分の左側に太鼓を見て）打つ。若し之れを庭に立てゝ打つ場合には、荷はないで之を庭上に置いて打つのである。

一般に太皷を打つ際に桴で革の中央を打つと音が弱くて響かないから、中央よりも少し（一寸許）下の所を打つようにしなければならぬ。雌撥と雄撥とも同じ所を打たないで、兩方の間は一寸位開けて打つ方がよろしい。

〔二〕 鉦鼓。 之れは前記の革製の太鼓の代りに、青銅で作つた圓形の鐘を用ひたものである。その形も太鼓と同じく、大鉦鼓、釣鉦鼓、荷鉦鼓の三種類があつて、その目的用法等は太鼓と同様である。但し鉦鼓は一般に太鼓よりは小さい。卽ち釣鉦鼓では鉦の直徑五寸、臺の高さ二尺三寸五分。大鉦鼓では鉦の直徑一尺二寸、火焔の高さ總五尺、臺の高さ二尺、且つ大鉦鼓では大太鼓のやうに火焔の上部に日輪はない。又荷鉦鼓では鉦の直徑八寸、棒の長さ七尺である。尙ほ荷鉦鼓では火焔が鉦の全周を取巻いて居る（荷太鼓では火焔は唯太鼓の上部に少しある丈けである）。

鉦鼓の桴(ばち)の長さは一尺四寸、頭部は水牛の角で作り、直徑八分ある。之を左右の手に一つ宛持つ。

鉦鼓は小さい管絃では之を餘り用ひない。舞樂とか儀式とかの際に用ひるのである。譜には左右ともに生の字又は金の字を用ひる。それで唱歌の時には左

(丙)

(甲)

(丁)

(乙)

第六十一圖

鉦鼓

(甲)大鉦鼓

(乙)釣鉦鼓

(丙)荷鉦鼓

(丁)桴

撥をクと唱へ、右撥をレイと唱へる。

〔三〕　鞨皷。　一に羯皷とも書く。長さ一尺、直徑五寸位の筒（樫、櫻、又は唐木で作る。中空で中部が少し膨大して居る）の兩面に直徑七寸七八分位の革面を當てゝ之れを調紐でもつて束ねた所の皷であつて、之れを横たへて一の臺上に安置したものである。臺は高さ約そ七寸許りである。桴は二本あつて、之を左右の手に持ち左右の革面を打つ。桴の長さは一尺二寸位、先端は榧の實のような形をして居る。之れは木（唐木）で作る。桴が太くて重過ぎると聲が濁り、輕過ぎると聲が薄つぺらになり過ぎるから、よくその重さを加減して作らなければならない。

鞨皷の打ち方は正と來との二種類ある。正といふのはその拍子を一つ宛打つて行くのである。之に反して來といふのは細かく續けて（漸次早くなる心持で）打つのである。即ち

來の打ち方 ・・・・・・・・・・・

元來、正は右桴で打ち、來は左桴で打つのが法であるが、諸來と唱へて兩手で同時に來を打つこともある。

第六十二圖 鞨鼓
(甲)全形
(乙)桴
(丙)奏法

此の鞨鼓を打つといふことは、一寸見て居ると何でもない容易いことのやうに見えるが、實は非常に困難である。つまり此の樂器が合奏を指揮するやうな

ものであつて、全體の拍子を統一して行くからである。例へば全體の拍子が少し延び過ぎたと思へば鞨鼓の打ち方を少し急いで行くし、又餘り急ぎ過ぎたと思へば鞨鼓の打ち方を少し緩めて行く。かくすると全體の合奏の緩急が保たれて行く。それ故合奏の際に鞨鼓を打つ人が恰かも西洋の合奏の時の指揮者（コンダクター）と同じ役目をなして居るのである。そこで常にその合奏者の中の最年長者で且つ最も技倆の優れた人を以て此の役に當ることになつて居る。

〔四〕 他の種々の鼓。 前記の樂器は今も尙ほ舞樂管絃等に常に用ひられるものであるが、此外に又昔から傳はつた鼓が數種ある。今その名稱及び形、用法等を左に略記して御參考に供しよう。

壹ノ鼓（いちつゞみ）、二ノ鼓、三ノ鼓、四ノ鼓。孰れも同樣な鼓であつて、順に大きくなつて居る。壹ノ鼓は最も小さく、四ノ鼓は最も大きい。然し今は唯壹ノ鼓と三ノ鼓と丈けが殘留して居る。壹ノ鼓は革面の直徑八寸、筒の長さ一尺二寸、筒の

口徑五寸三分、全體白色の地色である。三ノ鼓は革面の直徑一尺四寸、筒の

第六十三圖
(甲)壹の鼓
(乙)雞婁鼓
(丙)鞉
(丁)腰　鼓
(戊)楷　鼓

長さ一尺五寸、筒の口徑七寸二分、又壹ノ鼓は調糸(しらべ)に赤糸を用ひ、三ノ鼓は黄

糸を用ひる。倭名類聚鈔といふ書物には三ノ鼓を一に又腰鼓（えうこ）と稱し、腰へ下げて、始め兩手で撃つて後に一手で撃つとしてある。朝鮮から來た樂器であるといふ。

鷄婁鼓（けいろうこ）。　唐の樂器。今の太鼓の如き形のものを側面から紐を附けて頸に懸けて之を打つ。桴は鞨鼓の桴を用ひる。革面の直徑は六寸、銀色である。

鼗（ふりつゞみ）。　小さな鼓を長い棒で貫いて、その棒を手に持つて之を振りまはすと、その鼓の筒の側面に吊り下げた短かい紐の先端に附いた球（たま）が鼓の革面に當つてコト〳〵と鳴るのである。今の玩具の田々太鼓（でんでんだいこ）は之と類するものである。鼓が一個のものと二個のものとある。古い畫には鼓が一個のものが多いが、今は多くは二個互ひに直角に向いて重ねてあるもの、方が普通である。

右の鷄婁鼓と鼗とは一人で之を用ひることになつて居る。即ち鷄婁鼓を頸

から前へ掛け（革面を上にして）、左手には鞉を持ち、右手には鶏婁鼓の桴を用ひ、舞人が之を打ちながら舞を舞ふのである。

楷鼓。　之は筒の短かい薄べつたい太鼓で、恰かも今の長唄の囃しの太鼓のやうな形をして居る。革面の直徑は一尺二寸、筒の長さは六寸、筒の口徑は九寸。今は之を左肩に載せ、左手でその調糸を持ち、右手で之を打ちたり又はその革面を摺りて音を出す。桴は全く用ひない。それ故之を「スリツヅミ」と言うて居る。古い畫には楷鼓を肩に載せないで胸の所に持つて之を摺つて居るように畫いてある。而かも今は楷鼓は行列の時丈け用ひるのであるが、昔は坐して之を用ひて居たらしい。

銅拍子。　一に銅鈸ともいふ。之は金屬製の小さな皿のようなものを二つ両方からチャンと合せて鳴らすのである。西洋のシンバル（Cymbal）といふ樂器の小さなものである。西洋には大きなものがあるが、日本には小さなも

の丈けである。而かも之れは初めは一般には行はれて居なかつた。「迦陵頻」といふ印度から來た舞樂の舞人が之を兩手に持つて打ちながら踊る、元來此の銅拍子は支那の樂器ではなく、小アジア（アッシリア、ペルシア）地方のものらしい。それが印度附近にも入つて來て、それから又支那を經て我邦に傳はつたものと考へられる。第六十四圖に之等の各古代の銅拍子と我邦の銅拍子とを對照して揭げて置いた。（前に第二版に古代アッシリアの箜篌の圖を揭げた。之れを第二圖丙の箜篌と比較して見れば全く同一であることが判る。一體當時小アジア地方の樂器は多く印度、西藏等を經て支那に入り、後日本にも入つて居ることが判る）。銅拍子は後世に於ても時々用ひられ、殊に鎌倉時代には白拍子、猿樂、田樂等に於て用ひられたようである。斯の白拍子靜御前が鎌倉八幡宮で舞ふた時には、工藤左衞門祐經が皷を打ち、畠山次郎重忠が銅拍子を打つたといふことがある（東海道名所

圖會卷六に當時の有樣の圖が載せてある)。

(甲)　(乙)

(丙)　(丁)

第六十四圖
銅拍子
(甲)日本
(乙)ユダヤ
(丙)エジプト
(丁)アッシリア

第四節　管絃合奏

〔一〕合奏の組織。之より雅樂の合奏の仕方を說明しようと思ふが、先づ

その前に左方の樂と右方の樂との區別のあることを一言して置かなければならぬ。尤もその詳しいことは次章第一節に述べるから、今は唯兩者の樂器の區別あることだけを述べて置かう。

日本へ輸入した音樂	朝鮮より…………	高麗樂…………	右方
	支那より…………	唐　樂	左方
	印度地方より…………	林邑樂	
日本で之を眞似て作つた音樂…………		新制樂	

斯樣にその渡來地方の區別から右方と左方と分つのであるが、實は兩者に於て音樂や舞踊の性質が多少違つて居る。そのことは後に述べるとして、尙ほ樂器が多少異つて居る。右方の樂即ち高麗樂では管樂器に笙を用ひないで、篳篥と笛とを用ひる。而かもその笛は狛笛である。又絃樂器中に元來は新羅琴を用ひたようであるが、新羅琴は今は滅びてないからその代りに和琴を加へたりする。

左方の樂の方には狛笛は用ひないで支那の横笛を用ひ、又新羅琴や和琴は用ひないのが普通である。それに笙は必ず左方では用ひる。それ故樂器としては左方の方が完備して居て、右方の方は多少缺けて居る傾きがある。それ故合奏の組織は左方に就てよく判れば右方の方も推知することが出來るから、今次に左方の樂に就て合奏の組織を大體お話しよう。

先づ管樂器としては笙と篳篥と横笛と三つを用ひる。言ふ迄もなく笙は和聲を附けて行くのである。樂曲中の最も主要な旋律は篳篥が吹いて居る。卽ち篳篥の出して居る旋律がその樂曲の主旋律である。横笛は篳篥の節の間を細かく縫つて音を出して居るのであつて、卽ち笛は篳篥の旋律を装飾して面白く聞かせる役目をして居る。笙は拍子の當る所で息を變へて行くが、然し笙には手移りと稱へて、息を變へるよりも一寸前に指は次の和聲に移つて置いて、それから後に拍子と共に息を變へる。そこで三管（卽ち笙と篳篥と笛）の關係を言へ

ば、先づ笙が手移りに依て次の和聲を豫め出して示して置くので、篳篥は之に依つて次の旋律を豫想して居ることが出來る。そこで次の拍子が當ると共に篳篥はその旋律に移る。此の篳篥の旋律を受けて笛が之を飾つて行くのである。それは旋律上の注意が常に笙から篳篥から笛といふように旋轉して行く。その三管相互の呼吸が頗る微妙なる働きをなして行く。此の呼吸が一致する時が最も合奏のよく出來た時である。然し此の呼吸の合致することは頗る困難なことである。そこで此の呼吸を支配し指導して行く爲めに、雅樂ではその拍子の打ち方が頗る大仕掛けになつて居る。卽ち拍子をとつて行くといふ丈けに絃樂器も打樂器も用ひられるのである。

打樂器卽ち打物の最も普通なるものは太鼓と鞨鼓とである。その打ち方に就ては前節に說明をしたが、兎に角四拍子なり六拍子なり八拍子なりの各拍子の頭毎に當つて行くのは鞨鼓の役目であつて、太鼓の方は四拍子ならばその拍子

の四つ目毎に一回、六拍子ならば六つ目毎に一回、八拍子ならば八つ目毎に一囘づゝ當つて行くのである。卽ち

四拍子　●　●　百　●　●　●　百　●　（以下同）

六拍子　●　●　●　●　百　●　●　●　●　●　百　●　（以下同）

八拍子　●　●　●　●　百　●　●　●　●　●　●　●　百　●　●　●　（以下同）

此の各圈點と百とが拍子の當り所であつて、羯鼓は此の各拍子に一つ宛當つて行くが、太鼓は唯百といふ字の所の拍子丈けに當るのである。

絃樂器も亦拍子を數へて行く所の働きをなして居る。その中で琵琶の方は前記の各拍子圈點の所に一つ宛（時としては二つ）當つて行くが、箏の方は此の一拍子の間を更に細かく分けて四つ又は八つに區分して拍子を數へて行く。箏の彈き方や琵琶の彈き方に就ては本章第二節に詳說して置いたからそれを參照せられよ。

上に述べた所の平安朝に於ける管絃合奏法の組織を一見して了解せしめる爲めに次に之を表にして示さう。

- 雅樂の管絃合奏の組織
  - 主奏樂部（管樂器）
    - 旋律部
      - 主要旋律部……篳篥 ⎫
      - 裝飾旋律部……橫笛 ⎬ 三管
    - 和聲部……………笙 ⎭
  - 拍子部
    - 概括的拍子部（打樂器）
      - 粗拍子……太鼓
      - 細拍子……鞨鼓
    - 細分的拍子部（絃樂器）
      - 粗拍子……琵琶
      - 細拍子……箏

此の管絃樂合奏の性質と西洋の管絃樂（オーケストラ）と比較して見るに、先づ歐洲の管絃樂合奏の組織を簡單に述べて見ると、

西洋の管絃合奏の組織

- 主奏樂部
  - 一　主要旋律を奏する爲めの和聲團體…摩擦絃樂器（ヴァイオリンの種類）
  - 二　主旋律を裝飾する爲めの和聲團體　木製管樂器（笛、オボー、クラリネット）
  - 三　主旋律に威力を與へる爲の和聲團體…金屬製管樂器（喇叭の種類）
- 拍子部……………………打　樂　器（太鼓等）

茲に和聲團體（Choir）と名付けたのはその樂器の團體丈けで一つの纒まつた和聲を完備し得るものをいふのである。之に依て雅樂の管絃合奏法を歐洲樂の管絃合奏法に比較すると、大體に於て次のような差違がある。

（一）雅樂は主奏樂部が唯一の和聲團體から成つて居るに反して、歐洲管絃樂は三樣の和聲團體が交錯連絡して活動して居る。丁度その關係が、昔の戰爭法と今の戰爭法と違ふようなものである。但し歐洲管絃合奏に於て、絃樂器は步兵の如く働き、木製管樂器は恰かも騎兵の如く働き、金屬製管樂

器は砲兵の働きに類似して居るといふことを、予の著「音樂通論」上卷（第一一二頁參照）に說明して置いた。從つて雅樂に於ては器樂法（戰術に相當する術）が貧弱である。

（二）雅樂は拍子部の用法が歐洲管絃樂に於けるよりも複雜になつて居る。二重の活動をして居る。此の事は後世の日本音樂が拍子に於て獨特の發達を來した原因と考へられる（本書前編第二章を通覽されよ）。

（三）絃樂器が西洋の方では主要旋律部を奏する中心樂器となつて居るのに、雅樂の方では之れが單に細かい拍子をとる器械として用ひられて居るに過ぎない。何故に此の差違を生じたのであるかといふに、そこが摩擦絃樂器（弓で摩つて音を出す絃樂器）と彈絃樂器（爪か撥で彈いて音を出す絃樂器）との性質の相違から起つたことである。ヴァイオリンやヴィオラやセロなどのように、絃を弓で摩つて音を出す場合には、その響は流滑で音色の變

化に富んで居て充分の表情を發揮することが出來るけれども、琵琶や箏では絃を爪又は撥で彈いて音を出すのであるから、その音は斷續的であつて滑らかでなく、又音色の變化に乏しく、表情の發現も間接的である。それ故彈絃樂器を以て奏樂部の中心として、それで主旋律を奏せしめるといふことは出來ないが、細かい拍子を數へる道具として使用するは最も適當して居る。之に反してヴァイオリンの如き摩擦絃樂器は之を以て奏樂部の中心として主旋律を奏せしめるのに最も適當して居るのである。

雅樂の管絃合奏では人數をどういふ風に割り當てるかといふに、それは大體に於て次のような規則になつて居る。

一、大體に於て三管(笛と篳篥と笙)は皆同じ人數にする。例へば皆二人づゝとか、皆三人づゝとかいふようにする。三管が皆一人づゝといふことは滅多にないが、人數が少なければ止むを得ないことである。三管が各々一人

づゝであれば之を「一管通り」といひ、各々二人づゝであれば之を「二管通り」といひ、各々三人づゝであれば之を「三管通り」といふ。三管通りよりも多いことは餘程大きな管絃合奏でなければ餘りないことである。斯樣に各管每に二人とか三人とかいふように多くの人を用ひる場合には、その中で各管每に一人づゝ先輩の者が音頭といふものになつて、その管を指導して行く。例へば吹始めとか吹止めなどにはその音頭が一人でやるのである。

二、絃樂器たる琵琶と箏とはやはり成るべく同人數を用ひ、而かも管樂器よりも幾分か人數を少なくするのが普通である。但し殘樂(後に說明する)をやる場合には特に箏の人數を多くして三人位を用ひる。

三、打樂器は常に一人づゝを用ひる。卽ち太鼓が一人、鞨鼓が一人である。若し鉦鼓を用ひる場合にはそれも一人である。

そこで今若し十人乃至二十人の人があつて、之を管絃合奏に割り當てるとした

ならば、次のようにするのが最も適當かと思はれる。

		總計十人	總計十五人	總計二十人
三管	横笛	二人	三人	四人
	篳篥	二人	三人	四人
	笙	二人	三人	四人
絃	琵琶	一人	二人	三人
	箏	一人	二人	三人
打物	鞨鼓	一人	一人	一人
	太鼓	一人	一人	一人

家庭の小室内で小人數の家族で管絃の合奏をする場合には打物（卽ち太鼓や鞨鼓）を全く用ひないでもよろしい。

家庭音樂としての管絃

三管｛横笛　一人／篳篥　一人／笙　一人｝　絃｛琵琶　一人／箏　一人｝

斯樣に小人數で打物を全く用ひない方が凝つて居て却つて面白味があると私は思ふ。丁度西洋の絃樂四重奏（String quartet）が非常に面白い味のあるのと同じことである。然し若し舞をやる場合には必ず打物を入れなければならない。

〔二〕樂曲の始めと終り。先づ一つの樂曲を合奏し初めるときには、初めは横笛の音頭が唯一人で吹き初める。その間の拍子の早さは笛が適宜に延して吹くのであつて、必ずしも嚴格な拍子に合はないでもよろしい。さうして八拍子曲か又は六拍子曲ならば初めの太皷の打ち所（譜に書いてある最初の百の字のある所）から、四拍子曲ならば多くは二度目の太皷の打ち所から、笙や篳篥や打物が同時に合奏する。尙ほそれから又一二拍子遲れて琵琶が附け、それから

又一二拍子遲れて箏が附けるのが通常のやり方である。歌物にも之れと類似したことがあるが、そのことは後章に述べる。

奏樂は初めは成るべく遲く緩やかにやり、追々と速くなつて、終りの方へ行くと可なり速くするのが普通である。尤も一番終りの一拍子は特に緩やかにやつて曲を止めるようにする。合奏者の氣がよく合つて來ると獨りでに速く進んで來るものであるから、初めは成るべく遲く徐かに奏しないと、終りの方が餘り速くなり過ぎて困ることがある。又終りの方に進む程緩く伸びて來るような合奏は聽者に非常に倦怠を覺えしめるものであるから、斯様なことにならぬように氣を付けなければならない。

樂曲の終りになつて曲を止めるのは、通常最終の太皷の打ち所で止めることになつて居る。その太皷のすぐ前の所で一つ太皷が圖と鳴ると音頭を除いて他の合奏は皆奏樂を直ちに止めてしまふ。後は各樂器とも皆音頭が一人づゝ「止

めの手」といふものを奏する。それは皆各調に依つて定まつたものであつて、孰れも極めて簡單な一小節に過ぎない。その「止めの手」の最終の音は先づ笛と篳篥とが最初に止めて、次に笙の音が一寸殘つて止め、次に琵琶の終りの音がテンと一つ鳴ると、最後に箏の最終の音が一つトンと響いてそれで曲が止んでしまふ。此の雅樂の止めの音は如何にも寂しい感を與へる。

〔三〕 **拍子の種類。**　雅樂の拍子には四拍子と六拍子と八拍子とあるといふことを前に(第五〇二頁)述べたが、然しそれは拍子の數の上の區別であつて、拍子の性質の上から分けると、種々の種類があるが、大體に於て次の四種類ある。

一、延拍子――今前に示したと同じ様に●を以て拍子の當り所、即ち鞨鼓の打ち所とすると、延拍子といふのは一つの●から次の●迄の間が、八つの細分拍子(箏の拍子の當り所)を含んで居るものをいふのである。即ち

早拍子

●一 二 三 四 五 六 七 八 ●一 ……

二、早拍子——一つの●から次の●迄の間が四つの細分拍子を含んで居るもの。卽ち

●一 二 三 四 ●一 二 三 四 ●一

只拍子

三、只拍子——之は早拍子と延拍子とを組合はせたものであつて、之れを一つ宛交互に組合はせて、それで一拍節を作つて居るものである。卽ち

一拍節

●一 二 三 四 ●一 二 三 四 五 六 七 八 ●一

夜多羅拍子

四、夜多羅拍子——之は「還城樂」と「拔頭」（共に太食調の曲）と「陪臚」（平調の曲）と此の三曲丈けに今は用ひられて居る拍子である。孰れも前記の只拍子の曲であるが、之を舞ふ時に特に只拍子を直して夜多羅拍子として奏

することがある。舞はないで唯樂器丈けを奏する時には決して此の夜多羅拍子を用ひないで、前記の只拍子で奏するのである。元來此の三曲は孰れも只拍子の曲であつたのであつて、奈良の樂人などは決して夜多羅拍子といふものは用ひなかつた。唯天王寺の樂人丈けが此の拍子を用ひて居たのである。之れは只拍子の一拍節の後(あと)の方の一拍子の長さを細分拍子の八つにしないで、之を細分拍子の六つに減じたものである。即ち

一拍節
{一二三四一二三四五六} 一・・・・
（・は一、一、一の各位置）

以上の四種類の拍子を細分拍子即ち箏の搔き方の數へ方の數で說明したが、普通は鞨鼓の當る所の拍子(即ち・を以て記した點で之を表の拍子といふ)の間に「影の拍子」又は「裏の拍子」と稱へて、鞨鼓を打たない所の拍子を挾んで、それ

で拍子を數へる所の便宜とする。その表の拍子と裏の拍子との間の間隔は細分拍子の二つ宛に當る。裏の拍子が二つ又は二つ以上竝ぶ場合には、その相互の間の間隔がやはり細分拍子の二つ宛に當るのである。つまり細分拍子の二つ宛を一つの拍子として、之を表の拍子と裏の拍子とに分ち、表の拍子の所丈けに鞨鼓を打つようにする（尤も鞨鼓は時として中間に打つこともある）。今表の拍子を●とし、裏の拍子を○で表はせば、前記四種類の拍子は次のように之を示すことが出來る。

一、延拍子……●○○○●○○○●……

二、早拍子……●○●○●……

三、只拍子……●○●○○○●……

四、夜多羅拍子……●○●○○●……

此外に尙ほ歌物などには種々の拍子があるが、詳しいことは茲に述べない。

（四） 音取と調子。 管絃合奏又は舞樂などを奏する時には、多くは同じ調子に屬する數曲を取合はせて、之を一組として順に奏するのが規則である（その事は次章に詳しく述べる）が、その合奏を初める前に先づ各樂器がそれぞれ調子調べといふことをやる。之を大仕掛けにやる場合には「調子」といふものを用ひるが、簡略にやる場合には「音取」といふものを用ひる。之れは元來一つの樂器の調子が正しいか否かを檢する爲めに、唯無意味に音丈けを出したのでは興味がないから、一寸した簡單な（且つその調子の正否が直ちに判別し得るような）旋律をやつて見るといふことである。卽ち樂器の音律の正否を檢する方法が美化し藝術化したものが「音取」であつて、之れが一層大仕掛けに一つの樂曲化したものが「調子」といふものである。

三管（笛と篳篥と笙）では「音取」といふが、絃樂器では之れを音取と呼ばないで、琵琶では「七撥」、箏では「爪調」といふ。皆同じ意味のものである。合奏の

前には必ず之等の樂器が一同揃つて此の音取を奏するが、之を總稱して同じく「音取」といふ。

その音取のやり方は、三管が初めで、之が終つてから絃樂器と打物とが一緒に奏するのである。之を詳しく述べると、先づ第一に笙が一人で音取を吹き初める。暫くすると篳篥が吹き初めて、暫くの間は笙と篳篥と丈けで面白く合奏する。終り頃になつて笛が吹き初めると篳篥は直ちに止めてしまふ。篳篥が止めるのを聞いて直ちに笙も徐かに止める。後は笛が唯一人で面白い曲を吹く。暫くは笛の獨舞臺であるが、笛の音取が濟む頃になつて、琵琶が七撥の最初の一撥をトンと打つと箏が爪調を初める。そこで笛は止めてしまふ。その後は琵琶と箏との合奏であつて、琵琶が七撥を徐かに緩やかにやつて居る間に箏はサツサと爪調べをやつて居る。その爪調べの終りの止めの手が出かゝつた時分に琵琶は七撥の終りの一撥を待つて居る。所で箏の宮音の低い音がテンと鳴ると、

次の拍子で琵琶の終りの撥がトンと當り、又次の拍子で箏の最終の宮音が高くテンと鳴つてそれで音取が濟む。此の箏の最終の宮音は非常に大切であつて、此の宮音を聞いて後の合奏の宮音が定まるのである。それ故若しすぐ次に歌（催馬樂等）でも唱ふ場合には音頭は此の箏の最終の宮音を覺えて居て、それで自分の唱ひ初める聲の調子を定めるのである。

音取をやるのは凡て各樂器の音頭が一人づゝ奏するのであつて、他の合奏者は其間默つて坐つて居る。羯鼓は絃樂器と一緒にやるのである。

音取といふものは元來樂器の調子が合つて居るか否かといふことを檢する爲めに行ふ作法であるが、何故に之れが前記の順に行はれるかと云ふに、第一奏樂の中心は管樂器にあるのであるから、初めに三管の調子を檢する必要がある。三管の中で笙丈けは全く音律が固定して居て勝手に變化することは少しも出來ないから、音律の標準は笙の音に據るべきは明らかである。そこで先づ笙が初

めに吹いて以て音律の基準を與へる。之を聞いて篳篥は自分の息の加減を定めて以てその調子を正確に出すようにする。篳篥の調子合せが終ると、次で笛が又笙の響きと篳篥の宮音とを聞いて之に合せる。元來笛は篳篥の音を助けて之を裝飾して行くのが役目であるから、此の役目が果して適當に出來るか否かをそこで檢するのである。此の三管の調子合せが濟むと、それから拍子の檢査が初まる。それが絃樂器や打物の音取となるのである。斯樣な理由によつて音取は前記のような順序に奏せられるのである。

〔五〕殘樂。　殘樂といふのは特種な技巧的の演奏法であつて、一つの樂曲を合奏して三回又は五回繰返して居る中に、次第に他の樂器を除いて行つて、遂に篳篥一個と箏と丈けが殘つて、互ひに掛合ひとなり、特に箏が種々面白い奏法を聞かせるといふやり方をいふのである。

此の殘樂の目的は箏の音樂上の價値を發揮させる爲めに行ふものであつて、

支那及び我が平安朝では箏の用ひ方が種々あつて、合奏に用ひる場合と獨奏に用ひる場合とあり、合奏に用ひる場合には前に述べたように唯細かい拍子を數へて行くに過ぎないが、獨奏に用ひる場合には種々技工的の奏法があつて、今日から見れば誠につまらない彈き方のようではあるが、當時の程度から見て可なり面白い奏法があつたのである。此の獨奏樂器としての箏の用法を合奏の中に應用して見ようと企てたのがつまり殘樂といふものになるのである。平安朝時代の箏の獨奏的用法は今日滅びてしまつて判らないけれども、此の殘樂といふものが今日迄殘つて居る爲めに、おぼろげに當時の箏の獨奏的用法が推察し得る。此點から見て殘樂といふものは啻に演奏上面白いのみならず、日本音樂史の研究上頗る有要なものである。

殘樂は何んな樂曲にも附けることが出來るといふのではなく、殘樂を附けることの出來る曲は僅か數曲しかない。其中で最も通俗卑近なのは「越天樂」である

る。一體合奏の際に殘樂を附けようと思へば、特に箏を彈く人を多くして、少なくとも三人以上にしなければならない。他の樂器の人數は大體前に述べたのと同じでよろしい。

或る樂曲に殘樂を附けようと思へば、その樂曲を三回又は五回繰り返して奏する。今は大體三回繰返すようである。それで初めの一回は全く通常の合奏法と同じことである。卽ち先づ初めに笛の音頭が一人で吹き初め、初めの太鼓拍子の所から笙や篳篥や他の笛などが皆一同に吹き出す。それと同時に太鼓や鞨鼓などの打物が加はる。それから又一二拍子後れて琵琶が附き、それから次に箏が附いてそれで凡ての樂器が合奏に參加したことになる。斯樣にして先づ一回奏し終つて二回目に繰り返さうとする時に、打物は全部止めてしまひ、又三管も各管音頭が一人づゝ殘つて他の人は皆止めてしまふ。それ故二回目は三管が各一人づゝと琵琶が一人と箏が數人とで合奏をする。此の第二回目の中頃に

なると笙は全く止めてしまふ。それから又繰返して第三回目になり、初めの拍子の數番目になると笛も全く止めてしまふ。それから後は唯篳篥一人、琵琶一人、箏數人丈けの掛合ひである。そこで篳篥は少し吹いては止め、又吹いては止め、よしたり吹いたりして丸で戯談半分にやつて居るように見える。然し此の所が殘樂の最も音樂的に興味のある所である。それで最終から拍子二三十の前に至つて篳篥は全く止めてしまふ。後は琵琶一人と箏數人と丈けである。暫くして琵琶も止めてしまひ後は唯箏丈けの連奏であつて、遂に第三回目の終りに至つて箏は上席の人から順に止める。それで全く曲を終るのである。此關係を一目して判るように次に表示する(第六十五圖)。

第三回目に至つて篳篥は吹いたり止めたりするのであるが、その際に決して其の曲の音階の宮に當る音で止めては宜しくない。商の音とか羽の音などで切るようにしなければいけない。その理由は宮の音でもつて旋律を切られると、

笛 音頭 助音
篳篥 音頭 助音
笙 音頭 助音
琵琶
箏 音頭 助音
打物

第一回
第二回
第三回

第六十五圖 殘樂の表

その旋律がその部分で完全に終止してしまふように感ぜられて、從つて之に續く所の獨奏の面白い手が、何んだか餘分の附屬物のように感ぜられるからである。實際此の場合に、箏の方が主であつて篳篥の方がお相手をして居るのである。それが殘樂の目的なのである。然るにお伴の方の篳篥が宮音で旋律を切られると、箏の方がお伴のやうに聞えてしまつて不都合である。一體篳篥の音は音色が鋭くて華手(はで)であり、それに反して箏の方の音は地味である。それ故普通の合奏では篳篥の方が主人で箏はお伴になつて居る。然るに殘樂ではそれが反對になつて、地味な箏が主人で派手な篳篥がお伴なのであるから、餘程その行動を注意しないと主人とお伴とが間違つてしまふ。此場合に於ける篳篥の音の切り方は和聲學の理論上頗る大切な問題である。

殘樂の場合に何故に三管の中で篳篥丈けが殘つて箏のお相手をして居て、他の笛や笙は早く止めてしまふかといふに、合奏中の主要旋律は篳篥にあつて、

他の管は皆篳篥に附隨すべき性質のものであるからである。

第二章　中世樂の種類と其性質

第一節　舞樂と管絃

〔一〕**外邦樂の傳はつた順序。**　此事は既に前篇第二章に大體述べたことであるが、尙ほ今改めてその要領丈けを申せば、

(第一)朝鮮から輸入す　新羅樂、百濟樂、高麗樂。

今は之を總稱して高麗樂(又は狛樂)といふ。

之等は允恭天皇(西紀第五世紀)から推古天皇(西紀第七世紀の初)頃迄に大方渡來した。神功皇后三韓征伐の結果、朝鮮が我邦に隷屬して朝貢する樣になつた爲めに、その音樂が渡來したのである。

第六十六圖　輸入樂曲分布地圖

（第二）印度から輸入す‥　林邑樂。

林邑といふのは支那南方の總稱で、今の印度、ビルマ、シャム地方をいふのである。大約聖德太子以後佛敎盛行して、婆羅門僧渡來した頃（第七世紀）に入つて來た。之れは前記の朝鮮文明輸入の中最も直接に效果を與へた佛敎が盛行して來た結果、その本家本元の文明を直接に要求したから、從つてその音樂が入つて來たのである。

（第三）支那から輸入す‥‥唐樂。

實は隋及び唐の音樂である。支那樂は可なり古くから徐々に輸入されて居たが、現今迄殘つて居る唐樂の多くは奈良朝の末から平安朝の初期に傳はつて來たものである。隋唐の頃は支那文明の全盛時代であつて、我國は主としてその文化を模したから、その音樂が入つて來たのである。

（第四）滿洲及露領沿海州地方から輸入す‥‥　渤海樂。

支那で唐の末に今の滿洲北部からロシア領沿海州地方(今の浦鹽附近)へかけて渤海國といふ國があつた。その國の音樂は朝鮮の音樂に似寄つたものである。之れが我邦の平安朝の初期に我邦へ輸入された。然し渤海國は其後直きに亡びてしまひ、その音樂も我邦に入つたものは誠に少ない。而かもその輸入されたものゝ中にも亡びてしまつたものもあるし、又一部は高麗樂と混じてしまつた。

(第五)我邦で外邦樂を眞似して作つた……新制樂。

平安朝の初期から中期へかけて我邦でも博雅三位を初めとして種々の大家が出で、支那樂を眞似して作つた。

(二) 樂曲の種類。 以上五種類を次の二大部類に總括する。

左方 {唐樂
林邑樂

新制樂（左方と右方とある）

右方｛高麗樂／渤海樂｝（通常之を總稱して高麗樂とする）

左方と右方とは樂器が多少違ふことは前節に述べたからそれを參照されよ。左方、右方を略して單に左、右ともいひ、又舞を指すときには左舞、右舞ともいふ。何故に之を左と右とに分けたかといふ理由はよく判らないが、大槻如電氏の說によると、京都に帝都を定めてから、支那樂や印度樂の方を主として傳へた所の奈良の樂人を左京に置き、朝鮮の樂を主として傳へた所の天王寺の樂人を右京に置いたからだといふことである。此說が當てになるかならないか私は未だ知らない。

一古　樂｛印度の樂（林邑樂）／支那の唐以前の樂

大曲、中曲、小曲

新樂 ｛ 朝鮮渤海等の樂（高麗樂）
支那の唐の樂
日本で新制した樂

又樂曲を大、中、小に區別する。その本來の區別は舞人の多少による。卽ち

大　曲…………六人で舞ふ曲。

中　曲…………四人で舞ふ曲。

小　曲…………二人又は一人で舞ふ曲、或は舞のない曲。

然し人數は時として多少變更する場合もあるし、又昔は六人でも今は四人で舞ふこともあり、それに尙ほ準大曲や準中曲などがあるから此區別は明瞭でない。

〔三〕樂曲の名。　當時外國から我邦へ傳はつて來た所の樂曲の中で今日迄も殘つて居るものを次にその名前と簡單な說明とを揭げよう。（曲名の發音は難かしいから特にローマ字で示すことにした）。

第一、朝鮮地方から傳つて來た樂曲。

(孰れも皆舞がある)。

新鳥蘇(Shintoriso)。　大曲。　壹越調。

今は四人で舞ふ(昔は六人で舞ふた)。大きな帽子を冠り、拂子(之を御參桴といふ)を持て舞ふ。昔は面を付けたが今は面は用ひない。大槻如電氏は此舞は烏蘇利地方のものだろうといふて居る。

古鳥蘇(Kotoriso)。　大曲。　壹越調。

六人で舞ふ。**之**は前の新鳥蘇とは大に服裝が違つて、平安朝時代の武官の冠る冠を冠つて太刀をはき、全く武官の通りの服裝で舞ふのである。

進走禿又は**進宿德**(Shinshôtoku)。　大曲。　壹越調。

今は四人で舞ふ。昔は六人で舞ふた。天狗のお面を着けて、頭から手拭のように頭巾を冠つて舞ふ。それに此舞ひ方の特長は前の方へ走つて進んで

行つて左右の肩を指してから腰をかゞめるといふ手にある。進走禿といふ名はそれから起つたのである。

退走禿又は退宿德(Taishôtoku)。大曲。壹越調。

今は四人舞。昔は六人舞か。之は前の進走禿とはお面が違つて居る。此の方は婆さんのやうなお面を付けて居る。又その舞ひ方の特長は後の方へ走り退いて左右を見上げるといふ手にある。退走禿といふ名もそれから起つたのである。

斯樣に進走禿の方はお面も天狗で活氣があり又舞ひ方も前の方に進むが、退走禿の方は婆さんのようなお面で後の方に退いて居るから、そこで前者を「若舞(わかまひ)」といひ、後者を「老舞(おいまひ)」といふ。

以上述べた新鳥蘇、古鳥蘇、進走禿、退走禿の四曲は朝鮮樂中の大曲であつて、之れを高麗樂の四大曲といふ。

納蘇利(Nasori)。小曲。壹越調。

二人舞を通常とする。一人で舞ふこともある、その時は之を一に「落蹲」といふ。長い牙のある恐ろしい獸の面(青色)を付て舞ふ。之れは龍の舞ふ有様である。長さ六寸許の桴を振り廻はして、頗る活潑な面白いものである。

(甲) (乙) (丙) (丁)

第六十七圖
舞樂面
(甲)蘇利古
(乙)納蘇利
(丙)二ノ舞
(丁)胡飲酒

此の舞は今もよく方々で舞はれる。昔は競馬の會の時に必らず此の樂をやつて聖駕を迎へたといふことである。

長保樂(Chôbôraku)。中曲。壹越調。

六人舞(時として四人舞)。普通の鳥冠を冠り、緑色の装束を着て舞ふ。此曲は序と急と二曲からなつて居て、序を「保曾呂久勢利」といひ、急を「加利夜須」といふ。一條天皇の長保年間に此の二曲を一つに合せて一曲として、それに年號をとつて長保樂といふ名を付けたのであるといふことである。此のホソロクセリとかカリヤスとかいふ名の意味は判らない。

蘇利古(Soriko)。小曲。壹越調。

四人で舞ふ。之れに進ソリコと古ソリコとの二種がある。一に竈祭舞といふ。之は應神天皇の時に百濟の人で須々許理といふものが歸化して來たが、此人は酒を造ることを專門として居た。然るに朝鮮では酒を造るのには先づ竈と井戸とを祭るといふ習慣がある。此樂はそこから起つたものらしい。奇妙な模樣のある四角い布を顏の所に當てゝ之をお面として付けるのである。斯樣な奇妙な布面は此舞と左方の案摩との二つ丈けに用ひられ

る(圖を見よ)。

綾切(Ayagiri)。中曲。壹越調。

四人で舞ふ。元來女舞であるといふことであるが、今は男舞である。面も眉目清秀の女面である。

新靺鞨(Shinmaka)。小曲。壹越調。

四人で舞ふ。之は靺鞨國の舞であるといふ。恰かも藤原鎌足公のような形の衣裝で手に笏を持て舞ふ。裝束の色は赤衣が二人と紺衣が二人とである。

敷手(Shikite)。中曲。壹越調。

四人で舞ふ。之は渤海國の樂であらうといふことである。天子の冠禮に奏する例になつて居る。

王仁庭又は皇仁庭(Ôninteí)。中曲。壹越調。

四人で舞ふ。百濟の博士王仁(ワニ)から起つたといふことである。鳳凰の付いた

立派な冠を冠つて舞ふ。東宮の冠禮に舞ふ例となつて居る。

貴德又は歸德(Kitoku)。中曲。壹越調。

第六十八圖

朝鮮の舞 狛桙

一人で舞ふ。肅愼國の歸德侯の舞であるといふ。面は如何にも貴人らしく鼻高く眼鋭くて英雄らしいような顏付である(一寸我邦のお神樂の日本武

尊か素盞嗚尊のお面のようである)。それで劔を帯びて頗る威張つた舞である。それに從者(之を番子(はんこ)といふ)が二人附いて居る所などは頗る面白い。

狛桙(Komaboko)。中曲。壹越調。

四人で舞ふ。之は朝鮮から日本へ朝貢する船を操る形をとつて作つたものである。五色の棹を各々一つづゝ持つて色々に操縦する有様は頗る面白い。棹の長さは一丈二尺程ある。

埴破(Hannari)。中曲。壹越調。

四人で舞ふ。埴の玉(元は泥丸、今は木製の球)を持て之を弄んで舞ふのである。

胡徳樂(Kotokuraku)。小曲。壹越調。

四人で舞ふ。頗る滑稽な面白いものである。四人とも赤い顔の鼻の非常に高い面を付けて居る。但し三人丈けは鼻が動くようになつて居るが一人の

鼻は動かない（鼻の動く方は舌を出して居る）。此の四人はお客樣である。

第六十九圖　朝鮮の舞　胡德樂

此の外に二人別に出て來る。此の二人の中一人は主人で一人は從者である。從者は笑顔である。此の從者が瓶子と盃を持つて出て、四人のお客樣に酒を勸める、盃を出して酒をついで主人役は樂屋に引込んでしまふ。但し三人には餘計に酒をつひでやるが、一人丈けには少しゝかやらない。それ故三人は大滿足で鼻が動くけれども、他の一人は頗る不滿で鼻が動かない。

主人が引込んでしまふと、四人のお客は舞を舞ふ。その隙に瓶子持ちは内密でソット瓶子を取つては隱れて飲む。その中にその先生大に醉つぱらつてしまつて、自分も眞似して舞ふが、舞も何も滅茶々々になつてしまひ、他のお客は上手に舞つて居るのに瓶子持ち一人は千鳥足でへべレケになつて舞ふといふ、實に滑稽なものである。今宮內省の伶人の中に某氏といふ老人があつて、その人は常に酒ばかり飲んでへべレケに醉つて居るが、その人が此の瓶子持ちの役を演ずると誠に名人であるといふことである。

崑崙八仙(古 Korohase, 今 Kourouhassen)。小曲。壹越調。

四人で舞ふ。宛かも烏天狗のようなお面を付けて、冠は扇子を廣げたような形をして居る。之れは鶴の眞似をした舞であるといふ。八仙といふのは八羽の仙禽といふことで、仙禽とは鶴のことをいふのである。大槻如電氏は之は冠鶴(かむりづる)といふて鶴の一種であるといふて居る。それに面白いことには

第七十圖

朝鮮の舞　八仙

嘴の尖端から小さな鈴が下つて居て、舞ふにつれて可愛い音がする。これはその鳴聲を表はしたものであるといふことである。圖に示すように四人手を引き合ふて輪を作る有樣は、大きな鳥が大空で舞ひ遊ぶ有樣であるといふ。

林歌(Ringa)。小曲。平調。四人で舞ふ。鼠の付いた模様の衣裝で舞ふ。高麗樂に平調のものは之れ一つしかない。

白濱(Hōhin)。中曲。雙調。

四人で舞ふ。鳥冠を冠り、手に拂子を持て舞ふ。白濱といふ名は朝鮮の地名であるといふ。

地久(Chikyū)。中曲。雙調。

六人で舞ふ。鳳凰の附いた冠を冠り、鼻の高い赭顏の天狗のような面を付けて舞ふ。

第二、印度地方から傳つて來た樂曲。

(孰れも舞があるが、中には舞のないものもある。今絶えたのであらう)。

胡飮酒(Konju)。小曲。壹越調。

一人で舞ふ。西藏附近の酋長が酒に醉ふて舞ふ有樣を寫したもので、鼻の大きな土人のお面を付け、頭の毛を兩側へ下げて、手には桴を持つて舞ふ。

此の桴は實は土人が酒を容れる器であるといふことである。天王寺の舞臺には左右兩方に階段がある。一體此の樂は左方の樂であるから、舞人は左方の階から昇降するのが法則であるが、此舞に限つて左方の階から舞つて右方の階から降る。これは醉つぱらつて降り口を忘れた有樣を模したものであるといふ。

迦陵頻(Garyôbin)一名(鳥)。中曲。壹越調。

子供四人で舞ふ。印度の樂であつて、最も名高いものである。「迦陵頻伽」(Garyôbinga)ともいふ。花の付いた冠を冠り、背中に美しい鳥の翼を付け、兩手に小さな銅拍子を持つて、之をチャンと打ち合はせては飛び廻つて舞ふ。右方の「胡蝶」と共に子供の舞としては極めて可愛らしい美しいものである。之れは印度の祇園精舍で供養をした時に此鳥が來て鳴いたといふので、その舞ひ樣を妙音天女といふ者が舞樂に作つて之れを阿難尊者といふ

佛弟子に傳へたのが此樂の起原であるといふことである。此舞は日本でも昔から佛供養の法會には常に舞ふようである。

案摩(Ama)。中曲。壹越調。

二ノ舞(Ninomai)。中曲。壹越調。

此の二曲は組合はせて舞ふ。先づ案摩は二人で舞ひ、孰れも卷纓冠を冠り、笏を持て舞ふ。それでこの面は前の朝鮮樂の蘇利古と同じ樣に唯四角な布に奇妙な模樣が書いてある丈けである。二ノ舞の方は爺と婆の二人である。その面及び形は頗る奇妙滑稽を極めて居る。殊に婆の方は宛かも癩病患者のようである。此の二人は案摩の舞の眞似をするのである。初め案摩の舞ふて居る間に二ノ舞の二人は舞臺の下に竝んで待つて居る。それで、案摩が舞ひ終つて樂屋に退からうとする時に、二ノ舞の舞手は滑稽に手を出して案摩の持つて居る笏を貸して吳れといふ形をするが、案摩は貸さない。そこで

第七十一圖

印度の舞　ア　マ(二ノ舞)

止むを得ず爺と婆は笏を持たずに舞臺に上つて、今迄案摩がやつた舞を自分で眞似をするが、不器用で甘くいかない。頗る滑稽な舞である。此の舞から、他人の行ひを徒らに眞似をすることを「二ノ舞を演ずる」とか「二ノ舞を踏む」などゝいふのである。「二ノ舞を踏む」といふのは、舞樂の方は足拍子の踏み方が大切であつて、二ノ舞が案摩の拍子を踏まうとしてやりそこなふから、そこで二ノ舞を踏むといふのである。

但し此の二ノ舞は印度から來たのでなく、我邦で作つたのであるといふ說がある。

倍臚(Bairo)。中曲。平調。

正しくは「倍臚破陣樂」といふ。四人で舞ふ(昔は十二人で舞ひ、中世になつて八人で舞ひ、今は常に四人で舞ふ)。戰爭を表はした舞で、頗る勇壯なものである。鳥甲を冠り、左手に四角な楯を持ち、右手には初め長い鉾(ほこ)を持て出て來るが、一周してから鉾を下に置いて、劍を拔き相戰ふ樣をして舞ふ。舞終つてから走つて入る。之れは勝つて敵を追走した有樣であつて、此の走り方を「倍臚走り(へろはしり)」と呼んで居る。

昔から軍中に於て此曲を奏する。聖德太子が物部守屋を攻められた時も、先づ此樂を奏せられたし。八幡太郎義家が前九年及び後三年の役の時にも此曲を奏せられて勝利を得た。又明治になつて日清戰爭に大勝を博した際、凱旋祝賀の御賀宴にも此樂を奏せられた。尚は奈良の唐招提寺の佛誕會には常に此樂を奏する。

第七十二圖
印度の舞　拔頭

拔頭(Batō)。中曲。太食調。

一人で舞ふ。頭髮を振り亂した恐ろしい顏をした面を付け、手に短かい桴を持て舞ふ。之は印度(或は西藏か)の人が、自分の父が獅子に食はれて死んだのを憤つて敵打ちに出掛け、山に入つてその獅子を見付け之と格鬪して遂に之を打ち殺し、父の讐を復したのを喜んで勇躍して山を降り來る有樣を表はしたものである。手に持つて居る桴は

獅子を打ち殺す武器を示したものである。但し文學博士高楠順次郎氏は、此舞は獅子を打つのではなくて、毒蛇を殺すのであるといふて居られる。

散手破陣樂(Sanju-hajinraku)。中曲。太食調。

一人で舞ふ。赤い顏の鼻の高い威張つた面を付け、龍頭の冠を冠り、劍を帶び鉾を持つて舞ふ。勇壯な舞である。一人で舞ふのであるが、之れには從者が二人付いて居る。一人は鉾を持つて出て、之を舞者に授け、他の一人は舞の終つた時鉾を受取る役であつて、舞つて居る間は從者は後に立つて待つて居る。此曲は印度で釋迦の生れた時に獅子喔王が作つたのであるといふことである。多分支那を經て日本に入つて來たのであらう。餘程支那化した所がある。

蘇合香(Sogôkô)。大曲、盤涉調。

六人で舞ふ(時として四人で舞ふ)印度の名高い阿育王(アソカわう)が病氣になつた時

に蘇合香といふ藥を呑んで快服したので、王が喜んで育竭といふ臣に命じて此樂を作らした。此舞に用ひる冠は特殊な形をして居て、草の葉が重なつたようである。之れは蘇合草の葉を象つて作つたのである。此の曲も支那を經て日本に入つて來たのであつて、大に支那化して居る。(今から二千百餘年以前の樂である)。

蘇莫者(Somakusa)。盤涉調。

二人で舞ふ。一人は蓑を着て面を付け桴を持つて舞ひ、一人は冠を冠り笛を吹く形をする。元來此曲は印度の曲で舞が無かつたが(多分あつても日本に傳はらなかつたのであらう)、日本に曲が傳はつてから後に、役行者か大峯山で笛を吹いた時に山神が出て此曲を舞ふたとか、又は聖德太子が河内國の龜瀨で馬上で洞簫(支那の尺八)を吹かれた時に山神が舞ふたとかいふ傳說があつたので、後世になつて日本で(天王寺の樂人が)此舞を作つ

たものらしい。舞者の一人(袰を付けた方)は山神を象り、冠を付けた方は聖德太子を表はしたのであるといふ。

菩薩(Bosatsu)。中曲。壹越調(實は沙陀調)。

一人舞。此舞は奈良朝以後に全く滅びてしまつて、今は唯音樂丈けしか殘つて居ない。全くの佛敎音樂であつて、古は佛供養の法會にのみ用ひられた。俗に『佛(ほとけ)』と稱せられて居る。

第三、印度か支那か疑はしい樂曲。

蘭陵王(Ranryôwô)又は**羅陵王**(Raryôwô) 中曲。壹越調。

略して『陵王』ともいふ。一人で舞ふ。龍の冠を冠り、鼻の尖つた團栗眼の恐ろしい面を付け(口を大きく開いて見えるように顎(あご)が別に吊り下げてある)、手に短かい棒を持つて舞ふ。頗る活潑な面白い舞である。音樂も早くて面白い。之は支那の樂だといふ說と、印度の樂だといふ說と二つある。

從來は支那だといふことになつて居た。卽ち其說は支那の南北朝時代の北朝に齊といふ國があつたが、その國の蘭陵王長恭といふ人が大に勇武であつて、周の軍と金墉城に戰ふた時に、自ら恐ろしい面を付け龍の冠を冠つて陣頭に立つて戰ひ、遂に周の軍を打ち破つた有樣を象つて作つたのであるといふ。然し元來之は印度の人の佛哲が日本へ傳へたのである。そこで之は元來印度の樂であるといふ說が出て來た。大槻如電氏は、羅龍王といふのが本當で、之は佛說八大龍王の一なる沙竭羅龍王の略であるが、此舞と支那の蘭陵王と誤まつて其名を混じたのであるといふ。實際此舞の舞ひ方や、面の具合などは全く印度のものらしい。

還城樂(Genjôraku)。中曲。太食調。

一名『見蛇樂』(Genjaraku)。一人で舞ふ。獰猛な顏をした面を付けて、手に一尺許の棒を持ち、拍子に合せて足拍子面白く踊りながら廻つて步く中に

巻いた蛇（木で作つてある）を見付け、之を取卷いてその周圍を周りながら、之を打つ形をなし、遂に之を捕へて手に持つて踊るのである。之は西域の人が蛇を好んで食ふから、蛇を見て欣ぶ有樣を象つて作つたのであると稱せられて居る。然し高楠博士の說では、之は印度のPedu王が蛇を打ち殺す有樣を表はしたのであるといふことである。孰れにしても印度か又は西域の音樂であるに相違ない。それ故『見蛇樂』といふのが本當の名前である。それを發音上から支那の還城樂と間違つて、此の舞を還城樂といふに至つたのらしい。還城樂といふのは支那の名高い玄宗皇帝が臨菑王であつた時に、韋后の亂を平らげて夜半に宮城に還つたので、そのことを作つたのである。之れは今日本に傳つて居る還城樂とは別物であるといふのが本當らしい。

萬秋樂（Banshuraku）。中曲。盤涉調。

一名『慈尊樂』。六人で舞ふ。別に面を用ひず、支那式の裝束である。唯冠は大きな凸形の冠を用ひる丈けが一寸他と違ふ丈けである。舞ひ方も萬事支那風である。之は印度の僧の佛哲が日本へ傳へたのであるが、之には二説がある。一説は、之は印度の樂であつて、釋迦が死んだ時に天衆菩薩が此樂を奏したが、その後百年程絶えて居たのを彌勒が之を惜んで人界に現はれて之れを傳へたといふ。又一説は、之は支那の樂であつて後漢の永平年間に支那に佛法が入つて來た時に天竺の僧が此樂を作つたのであるといふ。然し恐らく其風の全く支那風である所から見て、之れは印度の僧が支那に入つて居たものが、支那で作つたものらしい。

第四、支那から傳はつた樂曲。

（イ）　舞のあるもの。

皇帝破陣樂（Ôdai-hajinraku）。大曲。壹越調。

一名『武德太平樂』。通常略して『皇帝』(Ôdai) と呼ぶ。六人で舞ふのが正式であるが四人で舞ふこともある。之れは唐の太宗が未だ秦王であつた時に、戰に勝つたのを記念して作つた所の『秦王破陣樂』といふのがあるが、秦王が皇帝の位に卽いてから後に、之を改作したのが此の舞曲であるといふ。秦王破陣樂の方はいかめしき甲冑で劒を帶び鉾を持て勇ましく舞ふのに、此の皇帝破陣樂の方は衣冠束帶で、及は帶びて居ない。之れはもはや皇帝の位に卽いてから後なのであるから、專ら太平に世を治めるといふことを主眼として、殺伐な戰爭を郤けようといふ考へからであらう。それ故一名を武德太平樂と呼ぶのである。尤ゝ此舞は今は滅びてしまつた。

團亂旋(Toraden)。**大曲**。**壹越調**。

六人又は四人で舞ふ。冠が前の皇帝と違つて大きな華やかなものであるが衣裝は皇帝と同樣である。此舞は今は絕えてしまつた。又その意味もよく

第七十三圖

支那の文舞　團亂旋

判らないが、謠曲の『石橋』の末に「獅子トラデン」といふ語があるから思へば、之は獅子の狂ふ有樣を寫したものであらうと大槻如電氏はいふて居る。

春鶯囀(Shunnôden)。大曲。壹越調。

昔は六人で舞ふたが、今は四人で舞ふ。

衣裝は前の皇帝と同樣で、唯冠が違つて居る(鳥甲に少し似て居る)。唐の高宗が鶯の鳴聲を聞いて、之を白明達といふ樂人に命じて寫させて此曲を作つたのであるといふことである。此曲は「颯踏(さつとう)」と「入破」の二部から成つて居る。華手な面白い曲である。

賀殿(Katen)。中曲。壹越調。

一名『甘泉樂』。六人又は四人で舞ふ。裝束も前記の舞と大體同じである。唐の甘泉宮で舞ふたものであると稱せられる。斯の有名な琵琶の大家藤原貞敏が唐から此曲の琵琶の譜丈けを我邦へ傳へて來たので。他の部分や舞は我邦で作つたといふことである。

北庭樂(Hokuteiraku)。中曲。壹越調。

四人で舞ふ。鳥甲を冠る外、衣裝は大體前記のものに似て居る。唐の涼州曲と名付けるものである。西部地方の俗樂である。世俗には此曲は宇多天

皇の時に亭子院不老門の北庭で之を作つたのであるから、此曲は日本製だと稱せられて居るが、然し之は恐らく唐樂を日本で多少改作したといふに過ぎないものらしい。

三臺鹽(Sandaien)。中曲。平調。

六人又は四人で舞ふ。烏甲を冠り束帶で舞ふ、唐の則天武后の作。その時張文成といふ才子があつて、頗る卑猥な小說「遊仙窟」を作つて之を武后に奉つたので、武后は之を悅んで、その情意を寫した舞を作つたのが此曲であるといふ。

萬歲樂(Manzairaku)。中曲。平調。

六人又は四人で舞ふ。昔は女舞であつたが、今は男舞である。衣裝は北庭樂と同樣である。此曲も亦則天武后の作であるといふ。鳳凰が來つて萬歲と鳴いたので其聲を象つて此曲を作つたといふ。一說には武后が飼育して

居た鶚鵲が常に萬歳と鳴くので、その聲をとつて此曲を作つたともいふ。そこで此曲を一に『鳥歌萬歳樂』ともいふ。昔から頗る目出度い樂となつて居て、特に天皇の御卽位禮に用ひられるようである。明治四年に明治天皇陛下の御卽位禮の大甞會にも、又大正四年の今上陛下の御卽位禮の大甞會にも共に此樂と太平樂とを用ひさせられた。

裹頭樂(Kwatôraku)。中曲。平調。

六人又は四人で舞ふ。衣裝萬歳樂に同じ。唐の李德祐の作(中唐の頃)。此曲の意味は、金沙といふ國から百年毎に一回づゝ蛾が無數に飛んで來て大に害をするので、人々は錦絹で頭を裹んで蛾を拂ひながら此曲を奏すると蛾が皆死んでしまふといふので、その狀に象つて此舞を作つたのであるといふ。

甘州(Kanshû)。小曲。平調。

一名『衍臺』(Entai)。四人で舞ふ。唐の甘州(今の甘肅省)の樂か。纓の附いた冠を附けて舞ふ。

五常樂(Goshôraku)。中曲、平調。

四人で舞ふ。衣裝は前記のものと同じ。唐の太宗の作で、仁義禮智信の五常を五聲に配して作つたといふ一に禮義樂ともいふ。

春庭樂(Shundeiraku)。中曲。雙調。

四人で舞ふ。裝束は萬歳樂などゝ同じく。唯冠は普通の纓の附いた冠を用ひる。唐の則天武后の時の作で、唐では『和風長壽樂』といつて。之を延暦年間に遣唐留學生の久禮眞藏といふ人が我邦へ傳へて來た。その時は太食調であつたが、此曲は其後中絶したのを、仁明天皇が和邇部太田麿や犬上是成などゝいふ樂人に命じて再作せしめられた。その時には雙調に作り易へて、之を春庭樂と名付けたのであるといふことである。一に『春庭花』と

いふ。春の庭に遊んで花を愛する狀を象る。

喜春樂(Kishunraku)。中曲。黄鍾調。

四人で舞ふ。衣裝は五常樂などゝ同じ。隋の煬帝又は陳の肅公の作といふ。

桃李花(Tôrika)。中曲。黄鍾調。

一に『赤白桃李花』といふ。四人で舞ふ。唐の高祖の時に草木を歌つた曲二十一種の中の一であるといふ。我邦では曲水宴に舞人が桃花を簪して此曲を舞ふ。

央宮樂(Yôgûraku)。中曲。黄鍾調。

四人で舞ふ、衣裝は五常樂と同じ、承和九年に我國の林眞倉が作つたと稱せられる。實は唐の樂である。

感城樂(Kanseiraku)。中曲。黄鍾調。

四人で舞ふ。衣裝は萬歲樂と同じ。嵯峨天皇の御製と稱せられ、が、實は

唐の樂人馬順の作である。嵯峨天皇の時に再興されたのであらう。

輪　臺（Rintai）。中曲。盤渉調。
青海波（Seigaiha）。中曲。盤渉調。

共に二人で舞ふ。孰れも西域地方の樂が支那に入つて改作されたか、或は支那人が西域地方の樂を眞似て作つたか孰れかである。輪臺も青海も共に西域地方の地名である。それで輪臺を序とし、青海を破として、此二曲を合せて一組とする。それ故輪臺の舞手が舞了つて引込むと、代つて青海の舞手が出て舞ふ。此の青海破を誤まつて青海波としたのであらうといふ（大槻如電氏の説）。共に活潑で西洋のダンス式である。

採桑老（Saisôrô）。中曲。盤渉調。

一人で舞ふ。白髯の老翁の面を付け、白衣を着け、頭巾を冠り、手に鳩杖をついて如何にも年を老つて歩くに苦しいような身振で舞ふのである。頭

巾の後方に竹の葉を挿んであるが、之れは桑の葉を模したものであるといふ。此樂は支那の曲だといふ説と朝鮮の曲だといふ説と、兩説あるが、やはり支那の俗樂らしい。一説には百濟國の翁が桑を採る狀を象つたのだともいふ、昔から此樂を舞ふと國に凶事があり、又舞手が必ず死ぬといふ迷信があるので、その後は此舞が絶えてやる人がなくなつてしまつた。

秦王破陣樂(Shinnô-hajinraku)。中曲。太食調。

四人で舞ふ。いかめしき甲冑を付け、長い鉾を持ち、劍を拔いて舞ふ。頗る勇壯なものである。之は唐の太宗が未だ秦王であつた頃、劉武周と戰て大に之を破つたので、その武勇を賞して此曲を作つたのであるといふ。

太平樂(Taiheiraku)。中曲。太食調。

四人で舞ふ。衣裝は前の秦王破陣樂とよく似て、堅甲を冠り、冑を附け、鉾を持ち、劍を拔いて舞ふ。此曲は三つの曲から成り立つて居る。卽ち

太平樂
- 道行――『朝小子』(Chôgoshi)。（延四拍子、拍子十二）
- 破――『武昌樂』(Bushôraku)。（延八拍子、拍子二十）
- 急――『合歡鹽』(Gakkaen)。（早四拍子、拍子二十）

此の道行では舞手が鉾を持て出て來る。武昌樂(破)の時には鉾をとつて舞ふ。それから合歡鹽(急)になつて鉾を下に置き劍を拔いて舞ふ。平調の萬歲樂が文の舞であるに對して、此の舞は武の舞として最も有名である。古くは文武天皇の大寶二年正月に此舞を朝廷で奏せられたといふ。大正四年の今上陛下の御卽位禮の大嘗會には萬歲樂と太平樂と此の二つの舞を奏せられた。

傾盃樂(Keibairaku)。中曲。太食調。
四人で舞ふ。衣裝は萬歲樂と同樣。唐の玄宗の誕生日に曲馬の戲をして、酒を飲みながら之を見た。その時此樂を作つたのであるといふ。

第七十四圖
支那の武舞　太平樂

賀王恩(Gaôon)。中曲。太食調。

四人で舞ふ。衣裝は前樂と同じ。唐の太宗が秦王であつた時に、父の高祖の美德を稱讚する爲めに作つた曲である。

打毬樂(Dakyûraku)中曲。太食調。

四人で舞ふ。舞人

は打毬の装束をなし手に毬を打つ杖を持ち、木製の毬を懐中に入れて舞臺に上つてから、毬を取出して前に置き、互に杖で打つ態をして舞ふ。頗る變つた趣好の舞である。昔五月の節會に競馬の装束をして四十八も列んで之を舞つたといふ話がある。

（ロ）　舞が無くて音樂丈けのもの

多くは隋唐時代の俗樂である。先づ一般に孰れも支那では歌詞が附いて居たのであるが、日本へは唯器樂丈けが傳はつて、歌詞の方は消えてしまつた。今次に主として名稱丈けを掲げて置く。

○壹越調の樂曲。

武德樂(Butokuraku)。小曲。早四拍子。

漢の高祖の作。武を以て亂を除くの意を表はしたもの。極く短かいものである。

酒胡子(Shukoshi)。小曲。早四拍子。

酒青司(Shuseishi)。小曲。早四拍子。

壹團嬌(Ittonkyô)。小曲。早四拍子。

新羅陵王(Shinraryôô)。急丈けある。小曲。早四拍子。

之は多分舞樂であつたものゝ舞が滅んで、唯その樂の急丈けが殘留したのであらう。

同盃樂(Kwaibairaku)。中曲。延八拍子。

十天樂(Jittenraku)。中曲。延八拍子。

○平調の曲。

越天樂(Etenraku)。小曲。早四拍子。

最も名高い俗樂である。平安朝に於ても最も廣く流行して、その旋律は最も人口に膾炙した。今日でも此旋律が世に擴まつて居る。明治時代に或る

人が此曲に一種の軍歌を附けた。それは『笠置の山を出でしより』云々の唱歌である。此旋律は實に千餘年前の支那の俗謠であるとは驚くべきことである。又此等には屢々殘樂が附けられるので有名である。

慶德又は雞德(Keitoku)。小曲。早四拍子。

極く短かい曲である。雞に五つの德があるといふ意を歌つたものである。

老君子(Rôkunshi)。小曲。早四拍子。

王昭君(Ôshôkun)。小曲。早四拍子。

漢の薄命美人王昭君の故事を歌つたもの。

扶南(Funan)。小曲。早四拍子。

扶南といふのは支那の南境の地名である。此地方の樂か。

小娘子(Korôji)。小曲。早四拍子。

勇勝(Yôjô)。急丈け。小曲。早四拍子。

夜半樂(Yahanraku)。中曲。早八拍子。

春楊柳(Shunyôryû)。中曲。早八拍子。

相府蓮(Sôfuren)。中曲。延八拍子。

之は支那に相府といふ蓮の名所があるが、其所の蓮のことを歌つたものであるといふ。世に『想夫戀』といふ字を書いて小說などに用ひられてあるが、之は相府蓮の誤であらう。平家物語にある小督局の彈いたといふ想夫戀も多分噓であらう。

慶雲樂(Keiunraku)。中曲。延八拍子。

皇麞(Ôjô)。大曲。

之は昔は舞があつたものらしいが、今は舞は亡失して唯樂丈けが殘つて居る。之は唐の中宗の時、將軍王孝傑が黃麞谷にて契丹を打つて戰死したので中宗がその忠死を嘉して作つたのであるといふことである。

○雙調の曲。

柳花苑(Ryûkwaen)。中曲。早只八拍子。

華手な美しい長い曲である。

○黄鍾調の曲。

拾翠樂(Jusuiraku)。小曲。早四拍子。

海青樂(Kaiseiraku)。中曲。早八拍子。

平蠻樂(Heibanraku)。中曲。早八拍子。

西王樂(Saiôraku)。小曲。早只八拍子。

之等は昔支那では舞があつたものらしい。

○盤渉調の曲。

白柱(Hakuchû)。小曲。早八拍子。

千秋樂(Senshûraku)。小曲。早八拍子。

此曲は通常合奏の最後に奏せられるから、俗に最終のものを千秋樂といふ諺が出た。

竹林樂(Chikuringaku)。小曲。早八拍子。

劍氣褌脫(Kenkikodatsu)。小曲。早四拍子。

之は徐かな沈んだものであるから、葬儀などに屢々用ひられる。

宗明樂(Sômeiraku)。中曲。延八拍子。

全くの俗謠らしい。

鳥向樂(Chôkôraku)。中曲。

○太食調の曲。

庶人三臺(Soninsantai)。小曲。早四拍子。

輪皷褌脫(Rinkokodatsu)。小曲。早只四拍子。

仙遊霞(Sen-yûka)。小曲。早八拍子。

蘇芳菲(Sohôhi)。中曲。延八拍子。

孰れも全く俗謠らしい。

第五、日本で眞似て作つた舞曲

イ、左方の中に入れてあるもの

承和樂(Shôwaraku)。中曲。壹越調。

四人で舞ふ。衣裝は萬歳樂等と同じ。之は仁明天皇が承和年間に大戸清上三島武藏等の樂人に命じて作らしめ玉ふたものだと稱せられる。然し又一說には唐にも同名の樂があるから、之はやはり例の改作だらうともいはれて居るが、普通の說により今は之を日本製の部に入れて置いた。

ロ、右方の中に入れてあるもの

仁和樂(Ninnaraku)。中曲。壹越調。

六人で舞ふ。服の色は違ふが外形は五常樂などゝ同樣な衣裝で舞ふ。之は

光孝天皇の仁和年中に百濟眞雄といふ樂人に命じて作らしめられたものである。我邦で輸入樂を眞似て作つた最初であるといふ。

延喜樂(Engiraku)。中曲。壹越調。

醍醐天皇の延喜年中に笛師の和邇部(わにべ)道麿といふ人が樂を作つて敦實親王が舞を作られた。六人で舞ふ。鳥甲を冠り、綠地の裝束で舞ふ。慶賀の時に用ひる。

胡蝶(Kochô)。小曲。壹越調。

醍醐天皇の延喜六年に宇多上皇が童相撲を御覽になる時に山城守藤原忠房が此樂を作り、敦實親王が舞を作られた。小供四人で舞ふ。脊中に美しい蝶の翼を附け、冠(かむり)に山吹の花を挿し、手に山吹の枝を持つて舞ふ。左舞(印度樂)の迦陵頻と共に、最も美しい可愛らしい舞であると稱せられる。

登天樂(Tôtenraku)。小曲。双調。

第七十五圖
日本の舞　登天樂

子供六人で舞ふ。裝束は仁和樂と同じ、天人の舞を象つたものであるといふことである。何時頃の作だかよく判らないが、兎に角日本で作つたものであるといふことは信ぜられて居る。

蘇志摩利(Soshimari)。中曲。雙調。

六人で舞ふ。蓑を付け傘を冠つて舞ふ。之れは素

盞嗚尊が高天原を逐はれて根の國(卽ち朝鮮)へ行かれた時に、雨が降つて苦しまれたといふ有様を象つて作つたのであるといふ。此時素盞嗚尊は新羅國の曾尸茂利(そしもり)といふ所に居られたといふので、その地名をとつて此の舞の名としたのである。此の舞は崇德天皇の久安年間(保元平治の數年前、卽ち今から七百餘年前)から以後全く滅びてしまつたのを、今から數年前卽ち明治四十四年に再び古譜によつて復活をして當時宮內省の雅樂練習所で演奏をした。其時は伶人の林廣海氏、多忠基氏、多忠行氏、薗兼明氏の四人が舞はれた。此舞は昔は六人舞であるが、その時は四人で舞はれた。

ハ、舞がなくて樂のみあるもの

長慶子(Chôgeishi)。小曲。太食調。

早四拍子、拍子十六の曲。有名なる平安朝第一の樂聖源博雅(卽ち博雅三位)の作である。慶祝の意を表はして居る。通常會が果てゝ、參會諸員が

退出する時に此樂を奏することになつて居る。

以上述べたる諸舞樂の性質を要言すれば大體次の様な趣きがある。

(一)支那の舞は全く形式的で、衣裳なども常に嚴格で威嚴を保つて居る。面などは殆んど用ひない。

(二)印度の舞は重に內容的で、多くは奇妙な面を付け、一種芝居じみた所がある。從て通俗で面白い。

卽ち支那の舞は官僚式で、印度の舞は平民的である。

(三)朝鮮の舞は、前兩者の中間に屬するが、槪して模倣的で、卑しい所がある。

(四)日本製の舞は全く支那の模倣に過ぎない。印度及び朝鮮の舞態は遂に模倣し得なかつたらしい。

【四】 樂曲の移調卽ち渡し物。 前に列記した通り、それ〴〵樂曲は元來定

まつた調子を以て作られたものであるが之を又他の調に移して奏することがある。斯樣に他の調に移すことを渡し物と稱へて居る。例へば平調の越天樂を盤涉調で奏するといふが如きはその一例である。今如何なる調の間に移調されるかを考へて見よう。前篇第三章で逃べた通り、平安朝の雅樂には六つの調子があり、その中の三つは呂調で、他の三つは律調である。卽ち

呂調｛壹越調・雙調・太食調｝

律調｛平調・黃鍾調・盤涉調｝

但し此中で太食調は元來支那固有の音階でなく、外國（恐らく中央アジアか又は西南アジア）のものであるから、支那固有の樂調とは融和しない傾がある。卽ち太食調のものは他の調と互に移調しない。それ故此の調は省略して、他の五調子丈けを考へるに、黃鍾調は元來律調ではあるが、時として屢々呂調とし

て用ひられることがある（其理は後に述べることに依て當然である）。然るに呂調は呂調同士。律調は律調の中丈けで移調が行はれなければならない。さうでないと音階の性質が變じてしまふ。卽ち

五調子	
壹越調	呂調。
雙調	
黄鍾調	呂調。・律調。
平調	
盤渉調	律調。

實際雅樂における移調を見るに、唯壹越調の曲が雙調又は黄鍾調に變り、平調の曲が黄鍾調又は盤渉調に變る丈けである。此の變り方を見るに次の如し。

（次表は特に判り易いように十二律名の次に西洋の長音階の１２３（ヒフミ）等を並記して置いた。之れは唯判り易い爲めの親切丈けで、別に他の意味があるのではな

る。)

(呂の移調)

上	神	盤	鸞	黄	鳧	雙	下	勝	平	斷	壹
無	仙	渉	鏡	鍾	鍾	調	無	絶	調	金	越
(7)		(6)		(5)		(4)	(3)		(2)		(1)

（黄〜壹：五度、雙〜壹：四度）

(律の移調)

（(6)〜(2)：五度、(5)〜(2)：四度）

之に依て見ると移調といふことは常に唯四度音程(振動數の比3:4)と五度音程(振動數の比2:3)との二つ丈けに行はれるものであることが判る。然るに四度音程といふのは五度音程を轉回して出來たものである（音程を轉回するといふことはその音程を八度音程(オクターブ)から減ずることである)。即ち

○……四度……●……五度……○
八度

即ち一音から上に四度音程をとる代りに下へ五度音程をとつてもやはり同一の音（實は八度丈け低い乙の音）を得る。之に依て

（呂の移調）　黄鐘 ─五度─ （壹越） ─五度─ 雙調

（律の移調）　盤渉 ─五度─ （平調） ─五度─ 黄鐘

即ち移調といふことは全く五度音程の間にのみ行はれるものであると結論して差支がない。

然らば何故に五度音程の間にのみ移調が行はれるかといふに、之れは和聲の性質が陽から陰に、又は陰から陽に轉ずるからである。一體支那で十二律を算

出するのに三分損益の法（前篇第三章を見よ）を用ひるが、陽の音から三分損益に依て得た音は陰であり、陰の音から三分損益に依て得た音は陽である。此ことは西洋音樂に於ても亦あることである。即ち

（陽の和聲）　　$\dot{1}$　7　6　5　4　3　2　1

（陰の和聲）

即ち陰の和聲は陽と和せず、全くその性質が相反して居る。之に依て移調は何の爲めに行はれるのであるかといふことが判る。即ち雅樂に於ける移調は旋律の特質を變ずることなくして、その和聲の性質を變ずるが爲めに行はれるのである。

註。壹越調の『迦陵頻』が双調又は黄鐘調に移調される時には決して迦陵頻とは呼ばないで、必ず之を『鳥』と呼ぶのである。

一例を擧げて見るに、

平調『越天樂』の和聲。（陽の和聲）

凡・ 一・ 乙百 乙・ 凡・ 十・下 乙百 乙・ （二反）

一・ 一・乞 一百 乙・ 十・ 一・乞 乙百 乙・ （二反）

盤渉調『越天樂』の和聲。（陰の和聲）（五度の移調）

乞・ 下・ 一百 一・ 乞・ 凡・工 一百 一・ （二反）

下・ 下・乙 下百 乞・ 凡・ 下・乙 一百 一・ （二反）

斯樣に和聲が陽から陰に變ずると共に、その旋律も亦一種の陽調から陰調に變つて來る。今その兩調『越天樂』の旋律を並擧すると第七十六圖に示すようになる。

越天樂

[平調]

[盤渉調]

第七十六圖 (卷末正誤を見よ)

【五】 序破急。 西洋音樂でもソナタ (Sonata) やシンフォニー (Symphony) やコンセルト (Concerto) などといふ大きな樂曲になると、三とか四とかの曲を纏めて一つに組合はせて大樂曲を作るといふやり方がしてある。その各部分曲を樂章 (Movement) といつて居る。 樂に於ても、支那製のものは斯樣な樂章から成り立つのを規則として居る。之れが所謂序破急とい

ふものである。

舞樂形式
- 第一樂章――序
- 第二樂章――破
- 第三樂章――急

序は太鼓でもつて大間な拍子丈けは定めてゐるが、細かい拍子は全くないから、中間に三管がバラ〳〵になつてしまふ。殊に「追吹（おひぶき）」といつて、笙なら笙丈けの中でも、互ひに追掛け合ひをして居る。例へば一管が凡工一と吹くと少し遲れて他管が又凡―工一と吹き、又少し遲れて他の一管が又凡―工一と吹くといふ有樣で、同一の旋律を追ひ掛けて行く。それ故序は隨分混雜して聞えるが、太鼓の拍子の所へ來ると皆が待ち合せて一齊に拍子に從ふ。斯くして緩急が定まつて行くのである。破と急とには細かく拍子が分たれて居る。但し破は破碎するといふ意味であつて、拍子が追々と細かく碎かれて行くのである。卽

ち序破急の有様を卑近な例をとつて說明すると宛かも山から掘り出して來た鑛石を擇り分けるようなものである。先づ最初に序では鑛石の大塊を擇り分け、次に破では之を追々細かく打ち碎いて行き、終りに急では細塊を委細に擇り分けるといふやり方である。

例。

平調『五常樂』
- 序……拍子數八。
- 破……延八拍子。拍子數十六。
- 急……早八拍子。拍子數八。

何故に斯樣な形式が支那の樂丈けに存在して、印度樂や朝鮮樂には存在しなかつたといふことに就ては、頂度ソナタやシンフォニーの形式が何故にチュートン人種の方丈けに完全に發達して、ラテン人種の方には發達しなかつたといふ問題と同じことである。つまり此事は、斯樣な形式は一種の論理的の過程で

あつて、之れは元來感情の要求する所ではなく、實に理性の要求する所であるからである。世界中の諸人種中で、最も理性的に藝術を取扱つて居る人種はチュートン人種と支那人との外にはないといふことは前篇に於て屢々述べた所である。

尙ほ又西洋のソナタやシンフォニーの樂章は作曲法上の配合形式であるのに舞樂の序破急は單に拍子丈けの配合形式であるのは何故かといふに、前者は純然たる音樂であるのに、後者は舞踊を主としたものであるからである。

註。『太平樂』（太食調）では序の代りに道行として『朝小子』を用ひる。その他其一部分が今は亡佚して唯破丈けとか急丈けしか殘つて居ないといふ曲が澤山ある。

【六】樂曲の難易。　前に揭げた諸樂曲中、孰れが難かしくて、孰れが容易であるか、一寸御參考の爲めに、目下宮內省の雅樂練習所で伶人の樂生を養成

敎授して居る順序を左に示さう。生徒は入學してから卒業する迄に七學年かゝる。それから正科と副科とあつて、正科は雅樂と西洋樂とをやる。副科は學科であつて、修身、和聲、音樂理論、音樂史、國文學、外國語(英語)等である。他に練習時間があり、一週の授業時間は凡て二十八時間である。今次に正科丈けの時間配當を示す。

正科	一學年	二學年	三學年	四學年	五學年	六學年	七學年
歌	六	五	四	三	二	一	一
三管	九	九	九	九	九	六	六
絃	—	—	—	二	二	一	一

皷	一	一	一	一	一	二	一
舞	三	三	三	三	三	二	二
西洋樂	四	五	六	六	六	六	六

但し三管は笙、篳篥、笛の中の一つを擇び、絃は琵琶、箏の中の一つを擇ぶのである。歌といふのは神樂歌や大歌や催馬樂、朗詠等をいふのである。又和琴は歌の時間に併せて習ふ。

次に樂曲を習ふ順序を掲げる。尤もその學年の中では適宜に變更して差支ない。

（第一）三管の順序。

（第一年）平調……五常樂急。越天樂。慶德。老君子。陪臚。皇麞急。三臺鹽急。音取。
壹越調……音取。賀殿急。胡飲酒破。迦陵頻急。酒胡子。武德樂。新羅陵王急。
太食調……音取。合歡鹽。拔頭。長慶子。傾盃樂急。
盤涉調……音取。越天樂。白柱。千秋樂。
黃鍾調……音取。越天樂。拾翠樂。鳥急。千秋樂。
雙調……音取。賀殿急。胡飲酒破。酒胡子。武德樂。

（第二年）平調……林歌。春揚柳。萬歲樂。
太食調……仙遊霞。輪鼓褌脫。
壹越調……羅陵王破。春鶯轉颯踏。入破。北庭樂。
盤涉調……輪臺。青海波。竹林樂。

黃鍾調....海青樂。西王樂破。桃李花。
雙調...颯踏。入破。鳥急。
高麗壹越調....小音取。延喜樂。胡蝶。仁和樂。敷手。

（第三年）

壹越調.....賀殿破。承和樂。
平調......五常樂序。同詠。同破。甘州。
雙調......春庭樂。柳花苑。
黃鍾調..央宮樂。平蠻樂。
盤涉調....蘇合急。蘇莫者破。
太食調...朝小子。還城樂。
高麗壹越調...八仙破。同急。納曾利破。同急。
高麗平調...音取。林歌。

（第四年）

壹越調....迦陵頻破。胡飲酒序。

平調……皇麞(大曲)。陪臚夜多良拍子。
雙調……鳥破。冋盃樂。
黃鍾調……喜春樂破。
盤涉調……宗明樂。
太食調……打毬樂。還城樂夜多良拍子。拔頭夜多良拍子。
高麗壹越調……意調子。長保樂破。同急。
高麗雙調……音取。白濱。登天樂。
(第五年)
壹越調……調子。品玄。入調。沙陀調音取。迦陵頻音取。
平調……調子。品玄。入調。陪臚音取。
雙調……調子。品玄。入調。
黃鍾調……調子。品玄。入調。喜春樂序。
盤涉調……調子。品玄。入調。萬秋樂(大曲)。

太食調　調子。品玄。入調。散手序。同破。武昌樂。還城樂音取（
　拔頭音取。
高麗壹越調…古鳥蘇。狛鉾。貴德破。同急。小亂聲。狛亂聲。
高麗雙調…地久破。同急。

（第六年）小亂聲。新樂亂聲。古樂亂聲。安摩亂聲。陵王亂序。春鶯囀（大曲）。

（第七年）蘇合香（大曲）。

（補習曲）之は二三年頃から適宜に撰擇して敎へる。

壹越調…回盃樂。十天樂。菩薩破。酒青司。壹團嬌。
平調……慶雲樂。相府蓮。裹頭樂。夜半樂。勇勝急。王昭君。扶南。小娘子。
雙調…賀殿破。北庭樂。陵王。新羅陵王急。

黃鍾調……蘇合急。青海波。

盤渉調……採桑老。鳥向樂。劔氣褌脫。蘇莫者音取。同序。同夜多良拍子。輪臺音取。同吹渡。青海波音取。同吹渡。

太食調……蘇芳菲。庶人三臺。

高麗樂……小調子。納序。古彈。進走禿。退走禿。新鳥蘇。進蘇利古。皇仁庭。埴破。綾切。蘇利古。新靺鞨。胡德樂。蘇志摩利。

（第二）絃の樂器（琵琶と箏）の順序。

壹越調……七撥。爪調。迦陵頻急。胡飮酒破。新羅陵王急。

平調……七撥。爪調。五常樂急。三臺鹽急。陪臚。慶德。

黃鍾調……七撥。爪調。拾翠樂。西王樂破。

盤渉調……七撥。爪調。白柱。越天樂。千秋樂。

太食調……七撥。爪調。合歡鹽。拔頭。長慶子。

（第四年）

（第五年）壹越調……迦陵頻破。入破。
平調……春揚柳。
雙調……七撥。爪調。柳花苑。賀殿急。酒胡子。武德樂。
黃鍾調……桃李花。海青樂。鳥急。
盤涉調　青海波。
太食調　朝小子。傾盃樂急。仙遊霞。輪鼓褌脫。

（第六年）壹越調……颯踏。羅陵王破。
平調……甘州。林歌。
雙調……春庭樂。
盤涉調……蘇合急。輪臺。蘇莫者破。

（第七年）輪說。

他の曲及び撥合、掻合等は皆補習曲とする。

（第三）鼓類（太鼓及び羯鼓）の順序。

（第六年）　小曲。中曲。

（第七年）　大曲。

（第四）　舞の順序。

（第一年）　（第二學期より初む）

左舞……迦陵頻。

右舞……胡蝶。

（第二年）　左舞……北庭樂。陵王。桃李花。拔頭。

右舞……延喜樂。仁和樂。納曾利。登天樂。

（第三年）　左舞……承和樂。萬歲樂。甘州。春庭花。央宮樂。

右舞……敷手。八仙。林歌。地久。白濱。

（第四年）　左舞……賀殿。胡飲酒。打毬樂。

右舞……長保樂。狛桙。還城樂。
外に神樂八長式、田舞、吉志舞等あり。

（第五年）
左舞……振鉾。五常樂。太平樂。散手。
右舞……振鉾。蘇利古。古鳥蘇。貴德。陪臚。

（第六年）
左舞……喜春樂。
右舞……皇仁庭

（第七年）
左舞……春鶯囀。
右舞……新鳥蘇。新蘇利古。

（補習舞）
五六年頃から適宜に拔萃して敎へる。
左舞……蘇合香。萬秋樂。裹頭樂。青海波。蘇莫者。還城樂。安摩。二ノ舞。壹皷。一曲。
右舞……進走禿。退走禿。綾切。埴破。新靺鞨。胡德樂。蘇志摩

利。抜頭。一曲。

之れで大體樂曲の難易が判る。

【七】番舞。　舞樂を奏して舞を舞ふ時には、或る舞を單獨にやつても別段惡くはないが、普通は大抵左方と右方と一つ宛組合はせて、先づ左舞をやつてから、次にそれと組合はさつた右舞をやることが習慣になつて居る。而かもその左舞と右舞とを組合はせるには、滅茶苦茶に組合はせるのでなくて、頂度配合のよく出來た二曲を組合はすことになつて居る。之れを番舞といふものである。それで一組の番舞に於て、後の方の舞を前の舞の答舞といふ。今次に番舞の名を揭げよう。括弧を附けてあるのが、一組になつて居るのである。

（左）皇帝破陣樂（壹越調）
（右）新鳥蘇（壹越調）

（左）團亂旋（壹越調）
（右）古鳥蘇（壹越調）。

（左）春鶯囀（壹越調）
（右）退走禿（壹越調）

（左）賀殿（壹越調）
（右）長保樂（壹越調）

（左）承和樂（壹越調）
（右）仁和樂（壹越調）

（左）迦陵頻（壹越調）
（右）胡蝶（壹越調）

（左）三臺鹽（平調）
（右）皇仁庭（壹越調）

（左）萬歳樂（平調）
（右）延喜樂（壹越調）

（左）陵王（壹越調）
（右）納蘇利（壹越調）

（左）北庭樂（壹越調）
（右）崑崙八仙（壹越調）

（左）胡飲酒（壹越調）
（右）林歌（平調）

（左）安摩（壹越調）
（左）二ノ舞（壹越調）

（左）萬歳樂（平調）
（右）地久（平調）

（御即位禮の舞）
（左）萬歳樂（平調）
（右）太平樂（太食調）

（左）裹頭樂（平調）
（右）敷手（壹越調）

（左）甘州（平調）
（右）林歌（平調）

（左）春庭樂（雙調）
（右）白濱（雙調）

（左）赤白桃李花（黃鍾調）
（右）登天樂（雙調）

（左）感城樂（黃鍾調）
（右）延喜樂（壹越調）

（左）萬秋樂（盤涉調）
（右）地久（雙調）

（左）五常樂（平調）
（右）登天樂（雙調）

（左）喜春樂（黃鍾調）
（右）延喜樂（壹越調）

（左）央宮樂（黃鍾調）
（右）綾切（壹越調）

（左）蘇合香（盤涉調）
（右）進走禿（壹越調）

（左）輪臺（盤涉調）
（右）敷手（壹越調）

（左）青海波（盤涉調）
（右）敷手（壹越調）

（左）採桑老（盤涉調）
（右）綾切（壹越調）

（左）傾盃樂（太食調）
（右）胡德樂（壹越調）

（左）賀王恩（太食調）
（右）綾切（壹越調）

（左）太平樂（太食調）
（右）胡德樂（壹越調）

（左）打毬樂（太食調）
（右）狛桙（壹越調）

（左）採桑老（盤涉調）
（右）新靺鞨（壹越調）

（左）秦王破陣樂（太食調）
（右）皇仁庭（壹越調）

（左）散手（太食調）
（右）貴德（壹越調）

（左）太平樂（太食調）
（左）倍臚（平調）

（左）打毬樂（太食調）
（右）埴破（壹越調）

（左）蘇莫者（盤涉調）
（右）蘇志摩利（雙調）

（左）一鼓（平調）　　（左）拔頭（太食調）
（右）蘇利古（壹越調）　（左）還城樂（太食調）

之を見るに普通は左舞と右舞との組合はせであるが、中には左舞同士組合はせることもある。又同じ調子のもの同士組合はせるのが普通であるが、さうでないものも時々ある。

【八】管絃の取合せ。　舞樂でなく唯管絃の合奏丈けをやる場合には、極く短かいのは三曲、通常は五曲か六曲、少し長い場合は七曲位を一組として續けて奏するのである。それで必ず之等の各曲は同じ調子のものでなければならない。卽ち壹越調なら全部壹越調、平調なら全部平調でなければならぬ。違つた調子のものを一共に混合して奏するといふことはしない。それで初めにその調の音(ね)取(とり)か又は調子といふものを奏する。簡略の場合には音取を奏し（前章第四節參照）、少し念入りに凝つてやる時には音取の代りに長い「調子」といふものを奏

する。之れが終ると直ちに第一の曲が初まり、第一が終つて直ちに第二の曲、それから第三の曲といふように續いて進んで行く。

歌を混ぜるのが近來の普通の合奏法であるが、その場合には多くは催馬樂を初めの第一か第二にやり、朗詠の方は終りの一つ前位にやるのが普通である。又殘り樂（前節參照）をやるのは普通中央の曲となつて居る。

例、五曲の場合

音取（又は調子）
- 第一　合奏曲
- 第二　催馬樂
- 第三　合奏曲（殘樂附）
- 第四　朗詠
- 第五　合奏曲

音取（又は調子）
- 第一　催馬樂
- 第二　合奏曲
- 第三　合奏曲（殘樂附）
- 第四　朗詠
- 第五　合奏曲

例、六曲の場合

音取(又は調子)
第一、催馬樂
第二、合奏曲
第三、合奏曲(殘樂附)
第四、合奏曲
第五、朗詠
第六、合奏曲

例、七曲の場合

音取(又は調子)
第一、合奏曲
第二、催馬樂

第三、合奏曲
第四、合奏曲（殘樂附）
第五、合奏曲
第六、朗詠
第七、合奏曲

【九】舞ひ方。　舞樂の舞ひ方は全く支那式である。殊に足の動かし方や手の動かし方は實によく支那人の癖を現はして居る。足を摺（す）つて披（ひら）く形や、兩足を心持ち開いて兩手を前に合はせて定まる形（之は支那の芝居などで關羽のような豪傑が威張つて居る形とよく似て居る）や、兩足を開いた儘で蹲（かゞ）む形（之を落居（らくきよ）といふ）などはよくある支那人の癖である。

今次に普通にある所の舞の手の名を掲げよう。

舞の手三十五條。

落居（らくきょ）……「オチヰ」ともいふ。左右の股を開いて直立した體を、前へ蹐（かゞ）まないように眞直に腰を下して、膝を曲げること。

押足（おしあし）……左右の踵（かゝと）で立ち、拍子に應じて脚の頭を押すこと。

追足（おひあし）……左足を斜に出して、次に右足が之を追つて左足の側まで進み、從て身體が前へ出ることを左追足といふ。右追足は之に準ず。

爪立（つまだち）……兩足の頭を地に着けて、踵を地から離すこと（丁度伸び上がる態）。

踊（をどる）……雙方の足を同時に上げて飛び跳ること。又は左右の足を片方だけ急に揚ること。

踏（ふむ）……足の頭を立てゝ、拍子と共にトンと踏むこと。

立（たてる）……兩足の踵（かゝと）を地に着けて、爪先（つまさき）を立てること。

摺（する）……先づ足頭を一寸前に出し、直ちに足頭を以て地を摩るようにして足を引くこと。

突(つく)……先づ足を眞直に上へ上げてから、足頭を以て地をトンと突くこと。

寄(よる)……先づ左足を一歩左へ開いて、次に右足が又左の方へ一歩寄つて兩足を列べることを「左へ寄る」といふ。「右へ寄る」は之に準ず。

跪……左膝を立てゝ右膝を地に付けること。

飛……右足を高く上げて向ふへ一歩飛出すこと。

走り行……正面へ疾く行くこと。

手合……先づ落居して、左右の手を下邊へ拔(ひら)き、腰をのべて左右の手を合すこと。

掻合……左右の手を合せ、右足を摺るに隨つて右の下邊へ拔き、又合して、左足を摺に隨つて左の下邊へ拔き合せること。

見(みる)……左、右、上又は下を、其方へ顔を向けて見ること。

劔印……拇指で無名指と小指とを押へ、中指と食指とを眞直に伸ばすこと。

伏肘（ふせがひ）・・・左手を前へ出して握つた手首を少し內側へ曲げて捩ぢ伏せる態をなし、右手は腰へ付けて居ることを「左伏肘」といふ。「右伏肘」は之に準ず

伏違（ふせちがひ）・・・左右の手を列べて右の方を指し且つ左足を摺り、兩手を揃へて左の方へ高く一度廻はして又右の方を指すことを「左伏違」といふ。「右伏違」は之に準ず。

肩指手（かたさす）・・・劔印をなして左手を上から、右手を下から、指頭を面前にさし合せて、右足を爪立て、その足端を見るを「左肩指」といふ。「右肩指」は之に準ず。

胸に着（つける）・・・指した左手を下へ廻はして胸に付けるを「左胸に付ける」といふ。「右胸に付ける」は之に準ず。又披（ひら）いた双手を、左手を下から右手を上から足を引くに隨つて胸に付けるを「左右手胸に付ける」といふ。

去肘（ぬきがひ）・・・右足を摺つて拔くと同時に左手を伸して後から下へ廻して左足を突

く、又右足を摺つて披くと同時に左へ指して左足を突く。之を「左去肘」といふ。「右去肘」は之に準ず。

諸去肘（もろぬきがひ）……左足を摺つて披くと同時に、左右の手を頭の上で披いてから腰下へ廻し、右足を突き、又兩手を合はせ、それから披き、左足を摺つて右足を突くこと。

指肘（さすがひ）……左手を伸ばし右手を伏せ、左上へ指すことを「左指肘」といふ。「右指肘」は之に準ず。

披肘（ひらきがひ）……伏した手を披いて伸べること。

振肘（ふりがひ）……双手を右足摺と同時に左上から右下へ振つて捨てゝ左足を突き、又右足を摺ると同時に双手を左上へ廻はして指し、左足を踊ることを「左振肘」といふ。「右振肘」は之に準ず。『散手』、『太平樂』等に此の手がある。

腰掃(こしはらふ)……右手を伏せ、左足を爪立て、左手を以て腰の邊を掃ふように右から左へ廻して着けることをいふ。又「左右腰を掃ふ」といふのは、左右の手を前で拔いて腰邊を掃ふようにして左右に付けることである。

腰打……左手は前腰を、右手は後腰とを同時に撃つこと。此の手は『陵王』にある。

卷手……伏せた右手の內から左手を横に廻して出すこと。

打入手……指した左手を、右足摺と同時に右腰へ打ち入れることを「左手打入」といふ。「右手打入」は之に準ず。又「左右手打入」といふのは、拔いた左右の手を同時に前へ打ち入れることをいふ。

打改手……伏肘又は去肘をした後で、再び膝前で拔いて伏せること。

取違手……左右の手を合せてから拔き、右足を摺り、左手を上から、右手を下から伏違へ、左足を突き、右足を摺り、左手を指し、右手を腰に付け

左足を突くことを「左取違」といふ。「右取違」は之に準ず。

種子播(たねまき)……右手を腰に付け、左手を腰の前から斜めに拔き、右足を摺と同時に右腰へ打ち入れる。此樣に二度やることを「左種子播」といふ。「右種子播」は之に準ず。『甘州』に此手がある。

搔寄(かきよせる)……先づ左手を指し、左足を摺るに隨ふて搔き寄せて來て右足を突く。次に左足を摺るに隨ふて之を拔き右足を踏むことを「左搔寄」といふ。「右搔寄」は之に準ず。又「左右手搔寄」といふのは、左右の手を腰から拔いて右足を摺り、左足を出し、左の隅を搔寄せることをいふのである。

岐呂利(きろり)……手首を捩(ねぢ)らせて、節に應じて反へすこと。「左右を拔いてキロリ」、「肩に掛けてキロリ」、「上下を指てキロリ」等の別がある。

以上掲げたような特種の言語を用ひて舞の手を記し止めて置く。之を舞譜といふ。今その極めて簡單な一例を次に掲げよう。

『萬歳樂』の舞ひ出る手。（舞譜）

正面向左右ヲ右ノ下邊ヘ披 右足摺 合シ 左足摺右足踏テ向ヘ出 右左ヲ 左ノ下邊ヘ披 左足摺 合シ 右足摺 落居左右ヲ 腰ニ付

一寸之れ丈けでは素人には判りにくい。そこで私は之を拍子に應じて次のように書き直して見た。

『萬歳樂』の舞ひ出る手。（予の譜）

一、雙手腰へ付ける。

二、雙手向で合はす。

三、手足共右へ披いて左足を寄せて立ち。手は披いた儘、目は右手首を見ながら顔は右を向く。

四、左足を左へ披いて右足を寄せて立つと共に、雙手を合はす。目は常に右手を見ながら顔は正面へ向ける。

五、立ちながら右足を一つトンと突く。

六、右足を斜に前へ一歩摺りながら出し、徐かに左足を寄せて立つ。

七、手足共左へ披いて、右足を寄せて立つ。手は披いた儘で目は左手首を見ながら顔は左を向く。

第七十七圖

舞臺の圖

八、右足を摺つて右へ披いて、股を擴げて立ち、後徐かに雙手を向ふで合はす。

九、徐かに蹲む（落居）、後徐かに立つ。左足寄せる。

十、雙手を腰に付ける。終り。

斯樣にして一曲を全部書き記すと非常に長くなる。私はさうして舞の譜を作つ

て見たが、一曲が多くの紙數になつて頗る面倒であつた。

第七十七圖は舞樂の舞臺の平面圖である（大阪天王寺の舞臺には二階段ある）その名稱を示した。一﨟、二﨟等といふのは、四人舞又は六人舞等の時、舞ひ手の順を示したもので、つまり一﨟とは一番、二﨟とは二番等といふことである。

【十】樂人のこと。　平安朝時代には、雅樂をやる家は京都と大阪天王寺と奈良と三方にあつた。之れを三方樂人といふ。

（第一）　京都の樂人。

多氏（おほの）…代々神樂を專門にやつて居た。神樂の名家が澤山に居た。

豐原氏（とよはらし）…今は略して、「豐（ぶんの）」氏といふ。平安朝時代には名高い人が澤山出た。笙の豐原時元、其子の豐原時秋（新羅三郎義光から足柄山で笙の秘曲を授つた人）など、それから後柏原天皇の頃（足利時代の

中頃）に、「體源抄」といふ名高い雅樂の大著述（普通は十卷）をやつた豐原統秋といふ人などは皆此の家系である。

安倍（あべ）氏……此家は今は殆んど樂人の方には無くなつてしまつたが、昔は神樂や歌物の篳篥などを吹いて名高かつた。雅樂の書として昔から最も浩瀚な樂家錄（全五十卷）といふ書を著はした安倍季尙といふ人（元祿時代）は此の家系である。

大神（おほが）氏……今は山井氏と稱する。昔は神樂の笛の家として名高かつた。

（第二）大阪天王寺の樂人。

秦（はた）姓（太秦（うづまさ）姓）……天王寺の樂人といふのは、聖德太子の頃からあるのであつて、その祖先は支那の名高い秦の始皇の後である。秦の國が亡んでからその子孫の中で日本へ逃げて來た者が、音樂を傳へて來たのでそれが天王寺附の樂人となつた。そこで姓を「秦（はた）」又は「太秦（うづまさ）」と賜はつた。それで主

第七十八圖　天王寺の舞樂

（攝津名所圖會所載）

として朝鮮、印度、支那等の外國の樂舞を專門にやつて居た（京都の樂人は神樂の歌物の如く日本の音樂を主としてやつて居た）。此の家が後になつて薗、林、東儀、岡の四軒に分れた。それは聖德太子の頃に名高い太秦河勝廣隆といふ人に八人の子があつたが、それから此の四氏に分れたのであるといふ。

卽ち

長男……不明
二男……薗氏の祖。笙及び左舞の家。
三男……林氏の祖。笙及び右舞の家。
四男……東儀氏の祖。篳篥及び右舞の家
五男……不明
六男……東儀氏の祖。篳篥及び左舞の家。後に京都へ召されて神樂の篳

樂をやるようになつてから、東儀の姓では外國姓で、神樂をやるのに恐多いといふので、姓を安倍と改めたといふことである。

七男‥‥不明。

八男‥‥岡氏の祖。笛及び左舞の家。名高い雅樂の書の「樂道類集」といふのを作つた岡昌名といふ人は此家系である。

（第三）奈良の樂人。

狛姓‥‥凡て左舞の家である。元は高麗國人であるといふ説があるが、然し又一説には山城國の狛といふ所に住んで居たので狛といふ姓にしたのであつて、始めは小野氏といふ純粹の日本人であるともいふ。蓋し後説が眞かも知れない。高麗人ならば左舞をやらずに右舞を專業とすべき筈である。

此の狛氏は後に分れて次のような數氏となつた。

上氏

芝氏…貞光、祐光兩氏（後鳥羽天皇頃の人乎）は姓を藤原と改めた。
奥氏。
窪氏。
久保氏
辻氏。等

之等の諸氏は今宮內省雅樂所で最も多く勢力を得て居られる。（現在の樂長は芝祐友氏及び上眞行氏。前の樂長は芝葛鎭氏）。

平安朝時代には斯樣に三方に樂人が分れて對立して居たが、足利氏になつて雅樂が非常に衰へて、樂人は殆んど四散してしまつた有樣となつた。足利季世以後織田信長、豐臣秀吉、德川家康等は再び雅樂の復興に志して四散した樂人を尋ね探し、殊に德川家康は之れ等の樂人を皆一所に集めて、江戶城內（今の宮城內）の紅葉山に雅樂所を置いた。その樂人といふのは昔の京都、天王寺、奈

良の三方の樂人を寄せ集めたものである。之を紅葉山樂人といふ。之れが江戸時代を通じて保存され、次で明治維新以後又繼續されて、今の宮內省雅樂部となつたのである。それ故今の雅樂部の樂人は紅葉山樂人の系統であつて、昔の三方樂人を網羅したものである。（宮內省雅樂練習所は東京市麴町區富士見町六丁目牛込見附內にある。式部職樂部に附屬して居る）。試みに今の宮內省樂部の職員卽ち樂人を列記して見よう。（大正七年度の職員錄に依る）

樂長。　芝　祐友

樂長。　上　眞行

一等伶人…多　久隨。　豐　喜秋。　辻　則承。　奥　好壽。

安倍季功。　東儀俊義。

二等伶人…多　忠龍。　東儀俊龍。　薗　廣虎。　多　忠基。

多　忠功。　多　忠孝。　上　近禮。　薗　十一郎。

第七十九圖　熱田神宮の舞樂

熱田神宮の舞楽

（尾張名所圖會所載）

多　忠行。　多　久毎。　豐　時義。　多　忠保。

薗　兼明。　東儀民四郎。　多　忠告。　芝　忠重。

奥　好義。　岡　彥六郎。　辻　英吉。　安倍季賴。

多　久元。　山井基淸。

三等伶人……奥　好寮。　芝　葛絃。　多　忠朝。　奥　好英。

豐　昇三。　薗　廣高。　窪　兼雅。　芝　祐孟。

薗　廣元。　久保正治。　山井景昭。　東儀季敎。

多　基永。

以上は京都、大阪、奈良の樂人に就て申したのであるが、尙ほ又尾張國名古屋では、江戶時代の名古屋城主德川氏が殊に雅樂を奬勵されて專屬の雅樂師を置かれたので、大に此所に雅樂が盛行した。而かも名古屋市の附近にある熱田神宮では昔から祭儀に舞樂を奏せられた。尙ほ又名古屋には別に眞宗の寺院に

於て雅樂を用ひ、その住僧に羽塚氏といふのがあつて、昔から雅樂に熟達された人を出して居る。江戸時代の末(文政天保頃)に俗箏家の吉澤撿校といふ盲人が從來の生田流を改良して高尚な古今組(春の曲、夏の曲等)といふのを創始した時に、その調子(古今調子)に就て種々傳授を受けた師匠は、此の名古屋の羽塚慈明といふ僧であつたが、此の人は當時の雅樂の達人であつた。此の羽塚氏の裔は今も同市に於ける雅樂の實權を握つて居られる。最近に七十の賀筵を擧げられた所の羽塚慈圓氏が卽ちそうである。

【附】吉備樂。 之は明治時代に岡山の人岸本芳秀翁が雅樂を俗樂と調和させようとして作られたものである。箏と笙と篳篥と横笛と太鼓等を用ひ、俗調の歌を歌ふて大和舞と能樂との折衷のような舞を舞ふのである。此の芳秀翁のやり方は成るべく風雅を主として居るので、神官などは此のやり方を踏襲して居る。然し芳秀翁の遺子岸本芳武氏は此のやり方を大に改良して家庭

的の舞とした。然るに又山上種治氏や尾原音人氏は又之を一層芝居的に變化して、興業的のものとなしてしまつた。例へば楠正行が鏃（やじり）で戸板に字を書く眞似をすると、仕掛けで文字が現はれ出るなどゝいつた樣に、俗惡な緣日の見世物式なものにしてしまつた。雅樂を俗化するといふことは決して惡いことではないが、何處迄も形式音樂であつて、之れが一歩內容主義に踏入れると忽ちにして雅樂の立脚地が覆へされ、最も大なる雅樂の弱點が暴露されることになる。吉澤僉校が俗箏に雅樂調を加入したといふことは、形式化したのであつて兩樂の調和を計つたのである。然るに吉備樂の興業化したのは一方が他方の主義を打破し盡したのであつて、之れ雅樂と俗樂との調和に非ずして双方の破壞である。音樂とは如何なるものなるかといふ事をよく考へてから新計畫を立てられん事を望む。和洋音樂の調和も亦同理である。

第二節　神　樂

【一】**神樂の變遷。**　此事に就ては既に前編第二章に於て述べたから、もはや茲に繰返すの必要もないが、二三心付いたこともあるから、簡略に茲に繰返して述べることにした。

神樂は神代に天照太神が天の岩崖に籠らせ給ふた時、天鈿女命が舞ふた古事に胚胎して居ると謂はれて居る。神樂といふことが必ずしも此の一事のみから起つたといふ譯でもないのであらう。兎に角太古から神前に樂や舞を奏して以て神意を慰めるといふことはあつたに相違ない。然し太古の原始的神樂に於ては

第一、樂器が頗る不完全であつた。殆んど樂器らしい樂器としては、不完全な笛と、不完全な琴とがあつた丈けで、他は殆んどお話しにならぬような

つまらないもの許りである。例へば槽の底を打つたりして居た。その笛や琴ですら今日のものと較べて非常に未開で、琴などは單に絃が數本(六本)張つてあつたといふ丈けで、一定の調子もなく、唯之れをバラ〲と引つ搔いて居た丈けであつた。

第二、歌ひ方や舞ひ方が原始的であつた。先づ今日の南洋土人の踊りを見て居るようなもので、譯もなく唯叫んだり飛びはねたりして居た。

第三、頗る滑稽な道化たことを主にして居た。之れは太古の日本民族は神に對する思想が支那人や印度人や基督敎民族とは違つて居て、人間と神との連絡が密接であつた爲めに、神意を和らげ之を慰めることは、恰かも人間の怒を和らげると同じ樣に、何か可笑しいことをして笑はせようと思つたからである。

斯樣な性質のものであつたから、太古の神樂といふものは、殆んど今日の里神

樂の馬鹿踊といつたやうなものであうたに相違ない。所へもつて來て推古天皇以後盛んに朝鮮支那等の進歩した音樂が入つて來たので、神樂の性質が漸次變遷して來た。今その變遷した順序を次に述べよう。

第一の變化。奈良朝から平安朝の初頃迄の間に漸次樂器が改良されて來た。即ち笛や琴が朝鮮の樂器をお手本にして改良され、漸次今用ひられて居るやうな和笛や和琴になつた。從つて音階なども支那や朝鮮式のものに變つてしまつた。

第二の變化。斯樣に樂器が立派なものとなるに連れて、平安朝の初期から、種々面白い歌などが用ひられ、又催馬樂(サイバラ)の如き俗謠をも採り入れて、全く宴遊的のものとなつて來た。それ故舞樂などが混じて行はれることになつた。圓融花山兩朝の頃には最も此傾向が甚しかつた。

第三の變化。斯樣にして神樂が餘り宴遊的のものと化してしまつて、神聖と

いふ意味を失つて來たので、一條天皇は之を成るべく神前丈けの作法に限ろうとされて、宮中の内侍所(ないしところ)(神鏡を祭れる所、卽ち今の賢所(かしこどころ))に於て隔年(後には毎年)十二月に神樂を行はせらるゝことゝ定め、尙ほその他神樂の作法なども種々規定され、追々と神聖なものとなつて來た。

第四の變化。斯樣にして神樂は大に神聖なものとなつたが、然し尙は平安朝時代の公卿が常に宴遊的の氣分であつたから、如何しても宴遊的の所が拔けなかつたが、平安朝が終つて武家時代になり、一旦此の道は廢れたが、足利時代の末から又漸々起つて來て、神に對する純然たる儀式的のものと化してしまつた。足利季世の後奈良天皇などは大に之を整理せられて、大體に於て今日宮中で行はれるようなものと化せられた。

【三】神樂の人數。一體神樂をやるのには、何れ程の人が必要であるかといふに

舞を舞ふ人（之を人長（にんちやう）といふ）……一人
樂器を奏する人…………約七人位
歌を歌ふ人…………約十五六人位

人長

人長の役をなすものは誰でも勝手になれるといふのではなくて、一種の資格が必要である。通例は京都の樂人なる安倍氏や多氏（おほのし）が此資格を専有して居たが、後には殆んど多氏の専有となつてしまつた。

堂上と地下

それから樂器を奏し又は歌を歌ふ人達は、之を堂上と地下（ちげ）との二種に分つ。堂上といふのは四位以上の位階を持つた人で、昇殿（即ち宮殿の階上に昇ること）を許されたお公卿樣である。五位以下の者は昇殿を許されない、それを地下といふのである。只今の伶人は孰れも地下である。之に反して華族は堂上と謂つてもよろしい。神樂をやる場合には、堂上方と地下とは明らかに座席を區別して置くのである。

それから又之等の樂器を奏し又は歌を歌ふ人達を、本方と末方との二部分に區別する。本方といふのは上坐といふことで、末方は下座に當る。それで歌など歌ふ時は先づ本方の人が先きへ歌つてから、後に末方の人が歌ふ。それから又本方の人が歌ふといふように、互ひ違ひに歌ふのである。神殿に向つて左手が本方で、右手が末方である。それ故堂上にも本方と末方とあり、地下にも本方と末方とある。本方と末方とは互ひに向き合つて座る。

堂上本方………三四人
堂上末方………三四人
地下本方………七八人
地下末方………七八人

樂器は和琴と笛（神樂笛）と篳篥との三種を用ひる。和琴と神樂笛とは我邦上古より固有のもの（實は外國品を模倣して改良したもの）であるが、篳篥丈けは

純粹の外國樂器である。何故に之を我が神樂に用ひたかといふに、その旋律が變化自由であつて、最も表情に富み、我邦の國民性に適合せしめることが最もなし易いからである。然し元來篳篥は胡國の樂器で、卽ち夷敵のものであるし、それに又その音色が多少卑賤の所がある。それ故此の樂器は上品なものでなく、堂上家は之を吹くことを排斥して居るので、此樂器は常に地下の專業となつて居る。そこで神樂に於て樂器の分け方は

堂上(本末共)
- 和琴……………一人
- 和笛……………一人

地下(本末共)
- 和琴……………一人
- 和笛……………二人
- 篳篥……………二人

計　七人

次に歌の方では、本方でも末方でも、又堂上でも地下でも、その一組の中の最長者が一人音頭(即ちその組の合唱を支配する人)となる。その音頭は笏拍子といふものを持つて居て、之を打ちながら歌ひ、全體の拍子を司つて居る。それ故此の音頭のことを一に拍子とも呼んで居る。それで他の人達を附歌(つけうた)といふ。

堂上本方……拍子一人。附歌一兩人
堂上末方……拍子一人。附歌一兩人
地下本方……拍子一人。附歌三、四人
地下末方……拍子一人。附歌三、四人

服裝

服裝は凡て束帶を着るのが法則であるが、後世になつてから、地下は略裝で衣冠を着ける習慣になつてしまつた。所が元祿時代になつて安倍季尙氏(有名な樂家錄の著者)は之を慨嘆して地下も亦成るべく束帶を附けるように盡力したので、又束帶が一般に行はれるようになつて來た。人長は纓の附いた冠(かんむり)を着け

闕腋の袍を付け、石帶太刀をはく。昔は近衞の舍人の服裝であつた（第八十圖を見よ）。太刀をはくのは人長丈けで、他の人は凡て太刀をつけないのが規則である。然し堂上方の中で綾小路(あやのこうぢ)家丈けは家例に依て常に太刀をつけて居られ

第八十圖　人長

る。此の綾小路家といふのは長く堂上方の音樂の師範家であつた、明治時代迄存續して居られたが、近頃になつて或事情の爲め廢絶されて、それに代つて伯爵の大原重朝卿が堂上方の師範家となられた。此のお方が私の先生である。何故に此の綾小路家丈けが太刀をつけて居るかといふに、文保二年（後醍醐天皇御卽位の年）に大嘗會のあつた時、綾小路宰相有時卿が神樂の拍子を勤められた、其際甲斐河三位顯香が躍り出でゝ太刀を拔いて宰相を殺そうとして果たさなかつたが、此の顯香は流罪に處せられた。それから以後綾小路家丈けは太刀をつけることを許されたのであらうと樂家錄といふ書に載つて居る。

【三】神樂の構座。　神樂の座の構へ方は場所に依つて多少の相違はあるが、その原則は孰れも大同小異である。それ故今は唯その一例として、宮中の內侍所の御前にて行はせられる折の座の構へ方に就て述べることにしよう。尤もこれは『樂家錄』といふ書物に載つて居る圖に依つたのであるから、現代の

ものとは多少の相違はあらう。

第八十一圖はその圖面である。先づ紫宸殿と內侍所(卽ち賢所)との間の御庭に座を構へる。內侍所の階下には衞士が居て篝火を燒く、之を庭燎と唱へる。それからその直ぐ前(神殿から凡そ一丈許離れて)に藁で作つた徑二尺一寸許の丸い敷物を敷く、之を軾といふ、卽ち圓莫蓙である。之れは人長が舞を舞ふ場所である。人長の座は之れと頂度相對した紫宸殿の東階の下にある。人長が舞を舞はない時には此座に居る。それから堂上方及び地下の樂人は此の軾と人長座との中間に南北に相對向して座する。堂上方は中の方に、地下は外側に座を設ける、それから本方は凡て北側(神殿に向つて左側)に南向きに居り末方は凡て南側に北向いて居る。それで此の地下座の中央の後方に幔幕を張るのである。

若し雨天の節には之れと大體に於て同樣な構座を紫震殿の西階下に設ける。それ故宣陽殿に近い方に人長座が設けられることになる。此所は軒廊下の下で

第八十一圖

長橋

紫宸殿後簀子

紫宸殿

西階

東階

南階

人長座

地下本方座

三尺許餘同

上本方座

上末方座

地下末方座

南門

自是進

神樂の構處

あるから雨がかゝらない。

【四】神樂の歌。　昔は非常に澤山の歌を用ひられたが、其後追々と減少して來て、今は僅かに十一曲となつた。之れを大別すると

第一、『庭燎』…神樂の最初に必ず奏する。

第二、『阿知女』…之れは上古の天の岩崖の前で八百萬神が天鈿女命の滑稽な踊を見て一同にオ、、、と笑つたといふ、その笑聲を模したもので、別に音樂ではない。唯太古の名殘を止めたに過ぎないのであつて、それ故之を阿知女の作法と呼んで居る。

第三、採物のうた…之れは種々神前に供へる物を一々人長が採つて舞ふて後に神に捧げる。その舞の時に奏する歌である。例へば人長が榊を採つて舞へば、その時に『榊』の歌を歌ふ。

第四、催馬樂(又は前張)…之は昔時の俗謠であつて、後世(平安朝中期

以後）の聲樂としての催馬樂とは別である。（後世の催馬樂は斯の如き古い俗謠的催馬樂の藝術化したものである）。古い頃の神樂では此の前張を澤山やつて、之を大前張と小前張との二種に分けて居る。今行はれて居るのは皆小前張の方許りである。

第五、雜歌……之は催馬樂よりも尙下つた所の滑稽的な童謠である。

斯樣に神聖な神樂の中に道化た催馬樂や雜歌などを何故に入れたかといふに、前にも述べたように昔は神樂を以て宴遊的に取扱つて居たからである。近代になつて非常に眞面目になつて來て、神樂といふものを神聖なものとするようになつてから、催馬樂や雜歌などは非常に少なくして、唯當り障りのないような歌を少し丈けやることにした。今次に昔の神樂の歌目と近代のものとを比較して見よう。

（第一）一條天皇の時の神樂歌目錄（今より九百餘年前）

『庭燎』『阿知女』

探物のうた

『榊』、『幣』、『杖』、『篠』、『弓』、『劍』、『鉾』、『杓』、『葛』、『韓神』

大前張

『宮人』、『木綿志天』、『難波潟』、『前張』、『階香取』、『井奈野』、『脇母古』

小前張

『薦枕』、『閑野』、『磯等』、『篠波』、『殖槻』、『總角』、『大宮』、『湊田』、『蛬』

雜歌

『千歳』、『早歌』、『星』、『晝目』、『弓立』、『朝藏』、『其駒』、『竈殿』、『酒殿』

（第二）　後奈良天皇の時の神樂歌目錄（今より四百年前）

『庭燎』、『阿知女』。

探物のうた……『榊』、『韓神』。

前張……『薦枕』、『志都也』・『磯等』。

雑歌……『千歳』、『早歌』、『星』、『朝藏』、『其駒』。

（第三） 近代の神樂歌目錄

『庭燎』、『阿知女』。

採物のうた……『榊』、『韓神』。

前張……『薦枕』、『篠波』。

雑歌……『千歳』、『早歌』、『星』、『朝藏』、『其駒』。

今次に現今行はれて居る神樂歌の歌詞を記そう。

『庭燎』

み山には、あられ降るらし外山なる。

（此歌は古今集にある『み山にはあられ降るらし外山なる、まさきの葛色付きにけり』といふ歌の上の句である。神樂では此の上の句丈けを歌

ふて、下の句は全く歌はない)。

『阿知女(あちめ)』

あぢめ、オオオオ、於介(おけ)

『榊』

(本方)
榊葉の、香をかぐはしみ留めくれば
やそ氏人(うぢ)ぞ、まとゐせりける

(末方)
神垣の、みむろの山の榊葉は、
神の御前(みまへ)に、茂りあひにけり。

『韓神』

(本方)

三島ゆふ、肩にとりかけ吾れ韓神の
　　からおきせんや、からおき。
（末方）
八平手(やひらて)を、手にとり持ちて吾れ韓神の
　　からおぎせんや、からおぎ

『早韓神』

（本末共）
肩にとりかけ、吾れ韓神の、
　　からおきせんや、からおき

『薦枕』

（本方）
誰が贄人(にへびと)ぞ、鴫(しぎ)突き登る、

綱おろし、さて指し登る。

（末方）
その贄人ぞ、鳴突き登る、
綱おろし、さて指し登る。

『篠波』

（本方）
さゝ波や、志賀の唐崎や、
みしね舂く女の、美さゝや、
それもかも、かれもかも、いとこせの、
まいとこせにせんや。

（末方）
芦原田の、稲舂か荷のや、

己れさへ、よめを得ずとてや。
さゝげては、さゝげや。さゝげや。
甲斐なげをするや。

『千歳』

(本方)
千歳、せんざい、せんざいや。
千年のせんざいや。
(本方)
萬歳、まんざい、まんざいや。
萬代のまんざいや。

『早歌』

(本方)ャ いづれそも、とゞまり、

(末方)ャかのさき越えて、
(本方)ャみ山のこつゞら、
(末方)ャくれぐれこつゞら、
(本方)ャ鷺の首とろんと、
(末方)ャいとはたとろんと、
(本方)ャ 〓(あかゞり) 踏むな後(しり)なる子、
(末方)ャ我れも目はあり前(さき)なる子、
(本方)ャ舍人(とねり)來(こ)んぞ後來(しりこ)んぞ、
(末方)ャ我れも來(こ)んぞ後來(しりこ)んぞ、
(本方)ャあちの山、せ山、
(末方)ャせ山、あちのせ、
(本方)ャ近衞の帝(みかど)にこし落います、

之丈けは通常は
歌はない

(末方)ャ髮の根無ければ
(本方)ャゆすり上げん、すゝり上げん、
(末方)ャすゝり上げん、ゆすり上げん、
(本方)ャ谷から行かば尾から行かん、
(末方)ャ尾から行かば谷から行かん、
(本方)ャ是から行かば彼から行かん、
(末方)ャ彼から行かば是から行かん、
(本方)ャ女子の才は、
(末方)ャ霜月しはすの垣こほり、 此句は夏は歌はず
(本方)ャあふり戸やひはり戸、
(末方)ャひはり戸やあふり戸。

『星』

（本方）
吉々利々、白衆等、聴説、晨朝、清浄偈也、
あかほし、明星は、くはや、こゝなりや、
なにしかも、今宵の月は唯こゝにますや。
（末方）
白衆等、（以下本方に同じ）
（本方）
得銭子が、閨なる下結ふひはを、誰かは手折りし、得銭子や、たゝらこぎひよや、誰れかは手折りし、得銭子や。
（末方）
我れこそは、見ればや、うれたさに、手折りて、こしかや、得銭子や、たゝらこぎひよや、

手折りてこしかや、得錢子や。

（本方）

木綿作る、信濃原にや、麻尋ね。

麻尋ね、麻尋ねや。

（末方）

麻尋ね、ましも神ぞや。

遊べ、遊べ、遊べ、遊べ、遊べ、遊べや。

『朝藏』

（本方）

朝藏や、木の丸殿にや、我が居れば。

（末方）

我が居れば、名乘りをしつゝ、行くや誰れ。

『其駒』

（本末共）

其駒ぞや、われに〳〵草飼ふ、

草は取り飼はん、

水はとり、草は取り飼はん。

以上。

【五】神樂の作法。　宮中賢所に於かせられる神樂の作法は、我々の如き門外漢は詳細のことは知らないから、今『樂家錄』に記載してある所の記事を次に掲げて、以てその作法を紹介することゝしよう。

先づ内侍所の緣下と、その北の端との二箇所に篝火（庭燎）を燒く。之れ神樂は常に夜中にやるので（天の岩窟に於ける故事が闇夜であつた事實から起つた）篝火を燒かなければ見えないからである。それで緣下に燒くのは神樂を見る爲

めで、又北端に燒くのは陛下出御の爲めである。

次に典侍(女官)が二人、衣を被いで紫震殿と內侍所との間の廊下を一列に竝んで內侍所に入る。

次に陛下が淸凉殿を出御あらせられ、南行して長橋及び紫宸殿の北の簀子を經て、廊下を東行して內侍所に入らせ給ふ。御廊下等には凡て緣取の筵を敷いて置く。又廊間には掛灯臺を備へる。先づ初めに主殿寮が庭上で松明を執て立つて居る。又御殿では殿上人が紙燭を秉つて進む。但し紙燭といふのは一尺五寸許の杉の木を細く割つて、蠟紙二十株許を包んで束とし、其の本の所五寸許を白紙で纏ふて之を持つのである。次に宰相中將又は三位中將等の人が晝の御座の劍を左右の手で捧げながら陛下の左方を進む(筵道を踏まぬように行く)次に陛下がお進みになる。此時陛下の御裝束は御束帶にて、掛緖には紙撚の髻を用ひられ、草鞋をおはきになる。その後から職事が御硯蓋の上に陛下の御笏を

のせて之を捧げて行く。又陛下の御裾の所には關白が御附き申し上げる。その後から近習の公卿が供奉して、一同賢所に御入りあつて、御拜がある。それが終ると北の間に御座を構へさせられる。その御座の後方は大宋國から獻上相成つた白張りの屛風（唐人が馬に乘つて弓で翔鳥を射る所が畫いてある）を以て立ち廻らしてある。關白の座は北の簀子の所に設けるのである。

一同着席終つてから、內侍所の御鈴が三度鳴り響いて（之れは御齋の女官が鳴らすのである）、それから神樂が始まるのである。

先づ第一に庭燎の作法を以て開始される。人長が輪の附いた榊の枝を持つて進み出で、軾の前に到つて三拍子を踏み、次に右足で軾を蹴つてから、本方の人長座に着く。（本方の人長座は內侍所の北の下に設けてある）。

すると次に笛を吹く人が一人進み出でゝ軾に着座して、庭燎の曲を一人で奏し、それを奏し終ると自分の本方の座に着く。

次に人長が又軾の前に行つて神殿に向ひ、左足でもつて軾を蹴つてから、人長の末方の座に着く。

すると次に篳篥を吹く人が進み出でゝ軾に着座して、庭燎の曲を奏し、それを奏し終ると自分の末方の座に着く。

次に又人長が前と同樣な方法を繰返して本方の座に着く。

すると和琴を彈く者が進み出て軾に着座する。其の前に出納役が和琴を持つて出て軾の前へ置く。そこで樂人が軾に着いてから、和琴で庭燎曲を奏し、之を奏し終ると、返つて自分の本方の座に着く。そこで再び出納役はその和琴を軾の所から持つてその奏者の座前に置く。

次に人長が軾の前に行つて、神殿の方を向いて立つ。すると本末の座にある笛と篳篥（ひちりき）とが皆一所に庭燎の曲を奏する（和琴丈けは彈かない）。その間に人長は小さな聲で呪文（じゆもん）を唱へる。

次に又人長が本方の人長座に立つ。

すると本方の歌ひ手が進み出でゝ庭燎曲を歌ひ、和琴は之に伴奏する。歌ひ終つて本方の座に着く。

次に又人長が末方の人長座に立つ。

すると末方の歌ひ手が進み出でゝ、和琴の伴奏で前のように庭燎の曲を歌ひ終つて末方の座に着く。

次に人長が軾の前を經て自分の人長座に着き、神殿の方に向て着座し、榊の枝を左方に置く。

そこで掃部寮が來て軾を徹してしまう。以上が卽ち庭燎の作法である。

次に阿知女（あちめ）の作法が始まる。先づ附歌の輩が、先づ堂上方から先きに、地下は後に、順に着座する。

それから先づ和琴と笏拍子丈けで、久止段（くじだん）拍子といふものを擊つ。之れは拍

子の打ち方の名である。卽ち

久止拍子　　　段拍子

・引・・引・引・引・・引・引・引

此間は歌も歌はず、又笛も篳篥も吹かない。

それが終つて本方の一人が

あぢめ、オ、オオ、オ

といふと、次に末方の一人が

オケ、あぢめオ、オオ、オ

といひ、又之を受けて本方の一人が

オケ

といふ。此間も笏拍子と和琴丈けしか伴奏しない。此の歌の『あぢめ』といふのは鈿女ノ命の「うづめ」といふ語の轉化である。卽ち此の歌の意味は、鈿女ノ

命が滑稽な踊をやつて、可笑しいといつて大聲で笑ふ有樣である。
次に笏拍子丈けで三度拍子といふ拍子を打つ、之れは普通の四拍子である。
次に笛の音取を奏する（之を問籍の音取といふ）、その間には和琴も篳篥も奏しない。それから笛で『榊』の曲を奏する。
それから『榊』の歌を歌ふ。先づ本方の歌ひ手がその本方の歌を歌ふと、次に末方がその末方の歌を歌ふ（本方の歌及び末方の歌は前に述べて置いた。以下も凡て皆その通りであるから、一々之を述べることを略する）、その間の伴奏は和琴、笛、篳篥、みな附ける。
その歌が終ると本方の一人が直ちに「おけ」と歌ひ、一つ笏拍子をパチンと打つて、次に又三度拍子といふ拍子を打つ（前の通り）。
次に『韓神』の歌を歌ふ。先づ本方から、次に末方の歌に移る。末方の歌が終ると直ぐに續いて、本末共一同で同時に『早韓神』の歌を歌ふ。此の『早韓

神』は二返奏して、其間に人長の舞がある。
それが終ると、本方の一人が
「おけ、あちめ、オ丶丶」
と歌ひ、次に末方の一人が唯「おけ」と歌ふ。その間は唯笏拍子を打つ丈けである。
以上で採物のうたが濟んだのである。そこで堂上方の樂人は一時立つて退く
然し地下の樂人はその儘座して次の樂を奏する。
そこで先づ本方が
「あちめオ、オオ、オ」
と歌ひ、次に末方が又同じことを歌ふ。
次に『薦枕』の歌を、本方と末方で順に歌ふ。
次に『篠波』の歌を、本方と末方で順に歌ふ。

次に『千歳』の歌を、本方と末方で順に歌ふ。

次に『早歌』を歌ふ。之れは初めに本方と末方と順次に相互に歌ふが、後には『早韓神』のように、本末の差別なく一齊に拍子を打つて歌ふ。その時には人長の舞があつて、此の舞を人長舞の秘曲とするのであるが、それは勅によつて行ふのであつて、平常は唯普通の『早歌』丈けを歌ひ、此の舞の方は奏しない。

此の『早歌』が終つた所で、先きに退いた堂上方の樂人が、又席に着くのである。

茲で若し秘曲又は大曲を奏すべき由の勅が下れば、之を奏するのである。その場合には一旦一同の者が退座して、特に大曲を奏する樂人丈けが着座して、それに勅使が立つて之をお命じになる。そこで音取を吹いてから、後にその秘曲又は大曲を奏することになる。それが濟んでから後に又一般の樂人が再び着

座して次の歌を歌ふのである。

次に『星』の歌を歌ふ。此の時にも先づ勅使が立つて（勅使は神樂奉行が勤める）、頭辨が本方の所作人の後に蹲いて、少さな聲で『星』と呼くと、本方が一寸一禮をしてから、後に音取を奏する。音取は笛から篳篥から次に和琴といふ順序である。それから『星』の歌を歌ふのであるが、前に述べた通り『星』の歌は『吉々利々』と『得錢子』と『木綿作』と三つあるから、本方と末方とが順々に之を歌つて行くのである。

次に『朝倉』の歌を歌ふ。之れにも『星』のように、先づ音取を奏してから後に、本方と末方と一共に拍子を打つて、一人で歌ふのである。

終りに『其駒』の歌を歌ふ。之れは『早韓神』の樣に、本末の別なく、一共に拍子を打つて歌ひ、人長が舞を舞ふ。

それが終つた後に、人長は自分の座に置いた所の榊を持つて退出する。之れ

で神樂は終るのである。

此間の時間が殆んど六七時間もかゝる。それ故夕方の六時頃から初めて、翌朝の午前二時か遲ければ午前四時頃迄もかゝる。隨分長い儀式である。而かもそれが極めて徐かな、ユックリした樂であるから一同頗る眠たくなつて閉口するといふことである、中には奏樂最中居睡りをする人もあるといふ。何しろ暗い中で眠そうな音を出して夜徹しやるのであるから無理もないことである。大正四年秋に今上陛下の御卽位禮の時に賢所で大嘗會の御神樂を行はせられたが四方眞暗な闇中に所々に篝火が燒いてあつて、その篝火の附近丈けはその火の爲めによく見える。所が陛下出御ましまして、樂人は奏樂の眞中、內侍所の階下に設けた篝火を燒く仕丁が、如何にも心持ちよさそうにコクリコクリと居睡りをし始めた。その光景丈けが高貴の御列座の中央に、暗中に明瞭に繪のように浮び出て居て、何とも言へぬ可笑しみがあつたといふことである。

尙ほ又こんな逸話がある。宮中の御神樂の時、眞夜中に眠くて溜らず、本方の笛吹きの一人が、ついコクリと居眠りをやつたはづみに、吹いて居た笛がコトリと落ちて、膝から下にコロ〳〵と轉がつて末方の座の方へ行つてしまつた所が丁度その向ひに居た末方の樂人が、直ちに之れを又手でコロ〳〵と元の道へ轉がり返した。そこで本方の笛吹きは自分の方へ轉がり返つて來た笛を直ちに取り上げて吹き續けた。その間の呼吸が一寸も亂れず、拍子さへ一寸も狂つて居なかつた。それでその本人は尙ほ半ば眠つて居て、その落したことさへよく覺えて居なかつたといふ。卽ち夢の中で落して拾つて吹いて、それで少しも拍子が狂はなかつたのである。之れは平素熟練して名人の域に入つて居るからである。

【六八】久米舞。　之れは昔、神武天皇が大和國を御征伐になる時。兎田縣の賊なる兄猾（えうかし）といふ者を誅し給ふて後、從軍の士卒に饗宴を賜ふ時、天皇が親（みづか）ら御

作りになつて、軍士をして歌はしめられたものである。之れには舞が付いて居る。その舞は道臣命や大久米命などが賊魁を屠戮する有樣を模して作られたものである。劍を拔いて敵を切る振りなどがあつて、頗る勇壯なものである。後世には道臣命や大久米命などの子孫が代々之れを舞ふことになつて居たが、政權が武家に移つて以後、全く滅びてしまつたのを、又江戸時代に至つて再興されたのであるといふ。然し私の考へでは之は再興されたといふよりも、殆んど大部分新らしく補作されたといふ方がよい位である(前編第二章參照)。明治十一年になつて始めて此舞を紀元節の饗宴に用ひさせられ、その後毎年紀元節の恆例となつて以て今日に及んで居る。

久米舞は四人で舞ふ。その衣裝は第一圖に示した通りで、卷纓の冠を付け、赤色の抹額を冠邊に纏ひ、赤い袍を着て、金の劍を帶びて居る。凡て平安朝時代の武人の裝束である。それから歌を歌ふ人が二三人乃至四五人居て、その中

の一人は笏拍子を持つて拍子をとつて行く。樂器は和琴一人、篳篥一人、笛一人である。但し和琴は立つて彈くから、別に二人居て各々琴の頭と尾とを持つて立つて居る。

それで久米舞を奏する順序は、先づ第一に笛と篳篥で音取を奏する。

次に參音聲といふものを奏する。之れは靜な拍子で、樂人が樂器を奏し且つ歌ひながら、歩いて殿前に進んで行く。それ故參音聲（又は參入音聲）といふのである。その歌の詞は次の如し。

『宇陀の高城に、鴫羅張る。
我が待つや、鴫は障らず、
勇精し、鯨障る。』

次に拍子を揚げて揚拍子の曲となる。樂器を奏し歌を歌ふ間に、舞人は舞臺に昇つて舞ひ、歌が終つた所で、和琴丈けを彈いて。舞人は劍を拔いて敵を切

る眞似をして勇壯に舞ふ。その舞が終ると劍を收める。此の歌の詞は次の如し（前句の續きである）。

『前妻が魚乞はさば、
立そはの實の和けくを許多ひゑね。
後妻が魚乞はさば
いちさかきの實の多けくを許多ひゑね。』

次に退音聲といふものを奏する。靜かな拍子で一同歌ひ且つ奏しながら退出する。それ故之れを退音聲又は退出音聲といふのである。その歌の詞は次の如し。

『今はよ、今はよ、アア。
しやを、今だにもよ、あごよ。
今だにもよ、あごよ。』

【七】五節舞。大正四年秋の今上陛下御卽位禮の大饗宴の餘興に、華族の姫達五人が五節舞といふのを舞ふて、大そう賞讃された。此の五節舞といふのは昔からあるのであつて、昔は毎年十一月の卯の日に宮中で新嘗會が行はれ、その次の月の辰の日に豊明の節會といふものがあつて（之れが御卽位禮後の大饗宴に當る）、その餘興に此の五節舞が常に行はれたのである。その起りといふのは天武天皇の古事に依るのであつて、そのことは詳しく源平盛衰記といふ書に出て居る。卽ち

「抑も五節と申すは、昔淨見原の帝（卽ち天武天皇）の御宇に、唐土の御門より崑崙山の玉を五つ進らせ給へり。その玉暗を照らすこと、一玉の光遠く五十輛の車に至る。是を豊明と名付けたり。御祕藏の玉にて、人是を見ることなし。天武天皇吉野川に御幸して、御心を澄まし、琴を彈じ給ひしに、神女空より、降り下り、淨見原の庭にて、廻雪の袖を飜へしけれども、天暗ふ

して見えざりければ、かの玉を出され、仙女の形を御覽じき。玉の光に輝やきて

少女子が、少女さびすも、から玉を

少女さびすも、そのから玉を

と五聲歌ひつゝ、五たび袖を飜へす。五人の仙女、舞ふこと各異なる節なりさてこそ五節と名付けたれ。かの舞の手を模しつゝ、雲の上人舞ふとかや。」とあるのが、五節舞の起因であるといふことである。其後奈良朝になつて、聖武天皇の天平十四年正月に、天皇が太安殿卽ち大極殿に於て群臣に宴を賜はつたとき、酒酣にして五節の田儛を奏されたといふことがある。それが後には豊明の節會に行はれることになり、又後に大嘗會の時に限つて儀式的に催されることに定まつたのである。一體中世頃では四日に涉つて行はれる(卽ち大嘗會の前の丑の日から豊明節會のある辰の日迄四日間)のであるが、その最初の日、

卽ち丑の日に行はれるのを「五節の帳臺の試み」と稱し、當夜を「帳臺の夜」といふ。此夜主上は御引直衣指貫の御略裝で、淸凉殿から常寧殿（皇后の常の御殿）に渡御せられ、帳臺の内から之を御覽になる。そしてその舞姬の中から女御の候補者を見出すといふことである。それ故皆實に立派な服裝をなし、その華麗を競つたといふことである。服裝は所謂十二單の盛裝に、山藍摺りの小忌衣を着けて靈臺に立ち、五度袖を飜へして舞ひ通るのである。昔は斯樣な意味もあつたが今は女御の候補者などゝいふ意味は全然なく、唯一種の儀式として行はれるのである。今上陛下の御卽位式の後に行はれたのでは、その舞ひ方を多少變更して多少復雜にした。昔は唯袖を飜へしてグル〳〵廻る許りであつたが、今回復活されたのでは餘程舞の手が多く加はつて來たようである。五人が一列になつて紅白の幕に仕切られた兩側の通路を通つて舞樂殿の下に出で、樂人臺の前の南階から順次一人づゝ昇殿をする先づ最初の姬は徐かに西北隅（第七

十七圖の一萠の所）に進み、次ぎの姫は東北隅（二萠の所）へ、第三人目の姫は舞臺中央へ、第四人目は南西隅（三萠の所）へ、第五人目は東南隅（四萠の所）へ立つて舞ふのである。

【八】大和舞。　元と大和國にあつた一種の風俗舞が、中世に至つて雅樂寮で行はれるようになつたものであるといふ。歌詞は

『宮人の、腰にさしたる、榊葉を、
我とりもちて、萬代や經ん』

舞人は四人で、青褶衣を着け、手に榊を持つて舞ふ。歌ひ手は二人、笏拍子を打つて歌ふ。樂器は

笛……一人。　篳篥……一人。

毎年十二月の鎮魂祭には今もなほ此曲を奏す。（此の歌を大和歌といふ）。

此の大和舞は里神樂の方でも行はれるが、里神樂（所謂お神樂）の方では樂

大和歌

里神樂の大和舞

器は和笛と和琴とを用ひ、同じく笏拍子を用ひる。その歌の種類は非常に多く次の如き諸曲がある。

御饌歌。　神降歌。　神上歌。　男進歌。　男立歌。　女進歌。　初の歌。
女立歌。　二歌（一名梅が枝）。　祝言。　田舞歌。　若種。　見ましも。　さみだれ。　福萬石。　御酒歌。

田舞

但し此中に田舞歌といふのがあるが、宮中の樂舞の中にも、風俗舞の一種に田舞といふのがある。之も上代からあるものであつて、田植を象つたものであるといふことである。樂器は笏拍子と笛と篳篥との三種を用ひ、和琴は用ひない。今もなほ行はれて居る。

東遊

【九】 東遊。　之も亦今祭祀に用ひられる歌舞の一種である。上代から存するものである。その起原は、昔（安閑天皇の頃）東海道の駿河國有度濱（今の三保の松原の所）に天女が降つて舞ひ遊んだとい故事（之れが能の『羽衣』とな

る）から、その舞態を寫して此の舞を作つたのであるといふ。それ故一に駿河舞ともいはれて居る。又は東舞ともいふ。

舞　手…………………六人又は四人（昔は十人のことがあつた）。

歌ひ手…………………四人（笏拍子一人）

樂　器…………………笛一人。篳篥一人。和琴一人。

舞ひ手の衣裝は細纓の冠を着け、冠の右側に櫻を挿し、袍、小忌衣で、太刀を帶びて居る。

歌方樂人は凡て起立して居る。先づ初めに狛調子を吹く（笛を初めとし、篳篥之れに和し、和琴之に續く）。終つて舞人は進み出る。それより一ノ歌及び二ノ歌が初まる。

一歌（靜拍子）（笛、篳篥伴奏）

『はれむな、てをとゝのえろな、

第八十二圖　東遊の圖

うたとゝのへむな、さかえ
むのね。』
二歌（靜拍子）（笛、篳篥伴奏）
『我かせこが、けさのことては、
なゝつをの、やつ緒の琴を、
調べたることや、
なをがけやまの、かつのをけ
や。』
此の歌の間は舞はない、それより
駿河歌になる。
駿　河　歌
【一段】（靜拍子）。舞なし

『や、有度濱に。駿河なる、有度濱に、
打ちよする波は、なゝくさのいも、
ことこそよし。』

【二段】（揚拍子）舞あり。

『ことこそよし、なゝくさのいもは、
ことこそよし。
あへるとき、いさゝはねなんや、
なゝくさのいも、ことこそよし。』

次に「加太於呂志」と唱へて、笛篳篥合奏する中に、舞人は右肩を袒す。それより求子歌となる。

求子歌。

【一段】（揚拍子）舞あり。

『あはれ、千早ふる、

加茂の社の、姫松。』

【二段】（今は之を歌はず）

『あはれ、姫松。

萬代經とも、色は變らじ。』

舞人は舞終つて、袒する所の衣を着ける。それより大比禮歌となる。

大比禮歌

【一段】（揚拍子）　舞なし

『おほびれや、おひれの、

やまはや、よりてこそ。』

【二段】（揚拍子）　舞なし

『よりてこそ、やまは、

よらなれや、とゝめはあれよ。』

此の二段に於て、樂を奏しながら各員徐々に退く。

此の東遊は今も各神社にて行はれるが、日光の神宮で毎年六月大祭の時に行はれるのが有名である。宮中に於ては神武天皇祭。春季皇靈祭、秋季皇靈祭に於て行はれる。

【十】神樂歌大和舞等の難易。　例に依り目下宮内省雅樂練習所に於て敎授して居る順序を次に示そう。

歌（和琴も共に）

【第一年】（神樂）榊。韓神。薦枕。千歲。早歌。

【第二年】（神樂）採物阿知女作法。小前張阿知女作法。篠波。星（三首）。其駒。

【第三年】（神樂）庭燎。朝倉。鎭魂祭歌。新嘗祭歌。東遊。

【第四年】（大和歌）。倭歌。大歌。大直日歌。田歌。久米歌。
管樂器（笛及び篳篥）
【第二年】神樂音取。問籍音取。早韓神。早歌。榊以下附物。
【第三年】庭火。朝倉音取。其駒。星音取。鎮魂祭音取。新嘗祭音取。篠波
以下附物。
【第四年】東遊。大和歌。
舞。
【第一年】（第二學期より）東遊。大和舞。久米舞。
（二年、三年はなし）
【第四年】人長式作法。人長の舞。
（大和舞）田舞。吉志舞。

第三節　催馬樂と朗詠

【一】 **催馬樂と朗詠との相違。** 今次にその要點丈けを比較して見よう。

（第一）催馬樂には呂調と律調との兩調子の曲があるが朗詠の方は律調許りあつて呂調がない。

（第二）催馬樂の方は一曲づゝ皆獨特な旋律であつて、互ひに餘り似て居ないが、朗詠の方は凡て殆んど千遍一律で皆同じような旋律である。

（第三）催馬樂には拍子があるが、朗詠には全く拍子がない。それ故催馬樂では笏拍子を打ちながら歌ふが、朗詠は笏拍子を全く用ひない。

（第四）斯樣に催馬樂には拍子があるから絃の樂器を用ひるが、朗詠では管の樂器丈けで絃の樂器は用ひない。卽ち

一（管）笛、篳篥、笙。

催馬樂の樂器＜（絃）箏、琵琶、和琴。
（拍子）笏拍子。

朗詠の樂器……（管）笛、篳篥、笙。

（第五）催馬樂は拍子に束縛されて居るから、歌が樂器に束縛されて居る傾がある。卽ち拍子の前に笙の手移りがあつて、旋律を指導して行く。之に反して朗詠では歌が先きに立つて、樂器は唯後から附いて行けばよい。歌の緩急は歌ふ人が勝手に伸して居る。

（第六）催馬樂の方は音頭が一人居て、（その人が笏拍子を打ちながら歌ふ）それが歌を指導し、他の人々（附歌又は助音）はその音頭の歌に附いて行く。然し朗詠の方は音頭が決して一人と定まらず、三人又は六人も居て初め一人が一ノ句を獨りで歌ひ出し、それから一同が合唱し、それで一句が濟むと、次位の人が獨りで二ノ句を歌ひ出し、それから又一同が合唱し、

それで二句が濟むと又他の一人が三ノ句の初めを歌ひ出し、それから又一同が合唱するといふように、各自が獨特の技量を發揮して行く。即ち催馬樂の方は獨裁的、君主的で、朗詠の方は共和的、民主的である。

（第七）催馬樂の方は純然たる形式音樂であるが、朗詠の方は多少歌詞の意味を聞かせようとする所がある。前者は儀式的で、後者は通俗的である。一言にして言へば

催馬樂……………演奏會的

朗　詠……………家庭樂的

【三】催馬樂。　催馬樂の性質、起因、變遷の理由等に就ては、既に前篇第二章に於て述べたから、今茲に之を繰返すことを止めて、唯その參考となるべき事柄丈けを述べることにする。

催馬樂の起りは上代から中世にかけての俗謠であるから、その種類も非常に

澤山あつたに相違ない。その中でも名高いのは、律の歌の中の

『西寺の、老鼠、若鼠、
御裳喰づ、袈裟つんづ、袈裟つんづ、
法師に申さん、師に申せ。
法師に申さん、師に申せ。』

といふ歌や、呂の歌の中の

『總角や、トウ〱、尋ばかりや、トウ〱。
さかりて寢たれども、まろび逢ひにけり、トウ〱。
かよひ逢ひにけり、トウ〱。』

此の「總角」の歌は、後世の「三番叟」の中に取り入れられてある。然し之れ等の催馬樂は今凡て滅亡してしまつて、今日迄殘つて居るのは唯僅かに左の七曲に過ぎない。

○呂調の部

安名尊(あなとう)（拍子十四）。

【一段】

『あな尊と、（助音）けふの、たふとさや。
いにしへも、はれ。』

【二段】

『いにしへも、（助音）かくやありけんや。
けふのたふとさ。』

【三段】

『あはれ、（助音）そこよしや、けふの、たふとき。』

梅が枝（安名尊と全く同調）

【一段】
『梅が枝に、（助音）來ゐる、うぐひすや。
はるかけてはれ。』

【二段】
『はるかけて、（助音）なけどもいまだや。
ゆきはふりつゝ。』

【三段】
『あはれ、（助音）そこよしや、ゆきはふりつゝ。』

山城（拍子三十）

【一段】

『山城の、(助音)こまのわたりの、瓜つくり、

ナヨヤ、ライシナヤ、サイシナヤ、

瓜つくり、瓜つくり、ハレ。』

【二段】(一段と全く同調)

『瓜つくり、(助音)われを欲しといふ、如何にせん、

ナヨヤ、ライシナヤ、サイシナヤ、

如何にせん、如何にせん、ハレ。』

【三段】(一段と全く同調)

『如何にせん、(助音)なりやしなまし、瓜たつまでに、

ライシナヤ、サイシナヤ、

瓜たつま、瓜たつまでに。』

席田（拍子二十）

【一段】

『席田（むしろだ）のや、（助音）席田の、
いつ貫河（ぬきかは）にや、すむ鶴の。』

【二段】

『すむ鶴（つる）のや、（助音）すむ鶴の、
千歳（ちとせ）をかねてぞ、遊びあへる。
萬代（よろづよ）かねてぞ、遊びあへる。』

蓑（みの）山（やま）（拍子二十）

『みの山に、（助音）繁（しんし）に生（お）ひたる玉柏（たまかしは）

豊明（とよのあかり）にあふが樂しさャ、あふが樂しさャ。』

○律調の部

伊勢海（拍子十）

『伊勢の海の、（助音）淸きなぎさに、しほがひに、
なのりそや摘まん、貝や拾はん、
玉や拾はん。』

更衣（拍子十三）

『ころもがえ、（助音）せんや、シャ公達（きんだち）。
我衣（きぬ）は、野原篠原（のはらしのはら）、萩（はぎ）の花摺（はなずり）や
シャ公達（きんだち）や。』

以上は現時歌はれて居るものである。普通文學の書に載つて居るのと、實際歌つて居るのとは、多少語句に相違があるから、よく承知して置かねといかぬ。

以上諸曲の中で、概して律調は易しく、呂調は難かしい。それ故雅樂練習所

第八十三圖

ムーシローダノヤ、○ 助音 ムーシローダーノ○

でも第四年生に律調の歌を敎へ、第五年生に呂調の歌を敎へることにしてある。

斯樣に催馬樂には呂旋と律旋と兩種の音階があるが、實際呂旋は眞の呂旋（前篇第三章參照）では歌はれて居ないで、殆んど半ば律旋に化してしまつて居る。

例へば『席田』の初節の古譜を掲げると第八十三圖に示したやうになつて居る。之を譜面通りに呂旋で歌ふと第八十四圖に示したやうになる。フランス巴里の日佛協會々報一九一〇年の誌上にシャールル、ルルー氏（Charles Leroux）が『日本古代音樂に就て』（Sur la Musique Japonaise Classique）といふ論文中に、催

第八十四圖

馬樂『席田』の譜が譯載してあるが、之が大體呂旋の儘で書いてあるから、頗る滑稽に感ぜられ、何だか一種の西洋のお經のやうに感ぜられる。然し實際は決して斯樣に歌はれて居ないで、殆んど律旋と化してしまつて居る。卽ち實際は卷末に掲げた樂譜第三のやうに唱はれるのである。

斯樣に呂旋が殆んど律旋に化してしまつたと同樣に、又律旋の方は殆ど俗樂旋法（前篇第三章を見よ）に化してしまつて居る。卷末樂譜第四を見よ。

【三】 朗詠。 昔は非常に澤山の朗詠があつたといふことは、かの名高い書物『和漢朗詠集』や『新撰朗詠集』を見ても判る。之等の書中には漠大なる歌謠が載せてある。又平家物語や、その他當時の物語文を讀んで見ても卽興的に種々の歌詩を朗詠として歌つて居るが、之等も、今は凡て皆亡び失せて、僅かに次の十四曲だけしか、今日に傳はつて居ない。

茲に特に注意を要する事は、昔は和歌と詩と兩方を朗詠とした者らしいが、今傳はつて居る者は、全部漢詩中の名句の拔萃に過ぎない、和歌の朗詠といふ事は全く無いことである、（その代りに歌の披講といふことはある次節を見よ）。

現今行はれて居る朗詠は次の十四曲である。

○明治九年撰定の分。

嘉　辰（和漢朗詠集下、雜之部、祝）

『（一ノ句）嘉辰（二ノ句）令月（三ノ句）（附所）歡無極。
（三ノ句附所）萬歲千秋、樂未央。』
（註）。決して『嘉辰令月歡び極り無し、萬歲千秋樂み未だ央ばならず』とは歌はない。「歡無極」「樂未央」と音で讀んでしまふ。それから央はオウと發音せずヨウと讀む。

德　是（新選朗詠集下、雜之部、帝王）

『（一ノ句）德は是北辰、（附所）（後一ノ句）椿葉の影再び（後附所）あらたまり、（二ノ句）尊は猶（附所）南面、（三ノ句）松花の（附所）色十かへり。』
（註）。「椿葉」は長く「チンネウ」と各音別々に發音す。

同じく「松花」は「セウカ」と別々に發音す。

東　岸（和漢朗詠集上、春之部、早春）

『（一ノ句）東岸西岸の、（附所）（後一ノ句）柳、（後附所）遲速同じからず、（二ノ句）南枝北枝の（附所）梅、（三ノ句）開落（附所）已にことなり。』

池　冷（和漢朗詠集上、夏之部、納涼）

『（一ノ句）池冷しくしては（附所）（後一ノ句）水三伏の（後附所）夏なし、（二ノ句）松高く（附所）しては（三ノ句）風（附所）一聲の秋あり。』

曉　梁　王（和漢朗詠集上、冬之部、雪）

『（一ノ句）曉梁王の園にいれば（附所）（後一ノ句）雪（後附所）群山にみてり（二ノ句）夜

庾公が樓に（附所）のぼれば（三ノ句）月（附所）千里にあきらかなり。』

紅　葉（新撰朗詠集上、秋之部、紅葉）

『（一ノ句）紅葉亦紅葉（附所）（後一ノ句）連峰の（後附所）嵐淺深（二ノ句）蘆花亦蘆花（三ノ句）斜岸の（附所）雪遠近。』

春　過（和漢朗詠集下、雜之部、丞相）

『（一ノ句）春過ぎ夏闌けぬ（附所）（後一ノ句）袁司徒が（後附所）家の雪、路達しぬらし、（二ノ句）旦には南、暮には（附所）北（三ノ句）鄭大尉が（附所）溪の風人に知られたり。』

（註）。「鄭大尉」の所は秘傳口授となつて居る。實は何でもないことで、唯永く引つ張つて歌ふのであるから大尉の尉の音が消えてしまふ

ので、歌ふ時には大で一度切つて、少し間を置いて尉と歌ふのである。

○明治二十一年撰定の分

二　星（和漢朗詠集上、秋之部、七夕）

『（一ノ句）二星適まに逢へり（附所）（後ノ一句）未だ別緒依々の恨を、（後附所）のべざるに（二ノ句）五夜將に明（附所）けなんとす。（三ノ句）頻りに（附所）涼風颯々の聲に驚く。』

新　豐（和漢朗詠集下、雜之部、酒）

『（一ノ句）新豐の酒の色は（附所）（後一ノ句）鸚鵡盃の（後附所）中に淸冷たり、（二ノ句）長樂の歌の（附所）聲は（三ノ句）鳳凰（附所）管の裏に幽咽す。』

松根

『(一ノ句)松根に倚つて腰をすれば(附所)(後一ノ句)千年の翠(後附所)手にみてり(二ノ句)梅花を折つて頭に(附所)さしはさめば(三ノ句)二月の(附所)雪衣に落つ。』

九夏（和漢朗詠集下、雜之部、松）

『(一ノ句)九夏三伏の暑月に(附所)(後ノ一句)竹錯午の(後附所)風を含み(二ノ句)玄冬素雪の(附所)寒朝に(三ノ句)松(附所)君子の德をあらはす。』

一聲（和漢朗詠集下、雜之部、管絃）

『(一ノ句)一聲の鳳管は(附所)(後一ノ句)秋秦嶺の雲を(後附所)おどろかす(二ノ句)數柏の霓裳(附所)は、(三ノ句)曉(附所)候山の月を送る。』

秦　山（和漢朗詠集下。雜之部、山水）

『（一ノ句）泰山は土壤をゆづらず（附所）（後一ノ句）故に能く（後附所）其の高きことをなす（二ノ句）河海は細流を（附所）いとはず（三ノ句）かるがゆゑに（附所）能くその深きことをなす。』

花　上　苑

『（一ノ句）花上苑に明らかなり（附所）（後一ノ句）輕軒九陌の（後附所）塵にはせ（二ノ句）猿空山に（附所）叫び、（三ノ句）斜月（附所）千巖の路を瑩く。』

斯樣に朗詠は皆凡て一ノ句、二ノ句、三ノ句の三つの部分から成り立つて居る。

一ノ句……最も聲の低い部分

二ノ句：　最も聲の高い部分

三ノ句：　中庸の聲の部分

此の二ノ句は普通の男子には殆んど出ない程調子が高い。それ故特別に聲が高くて、女のような聲を持つて居る人が通常二ノ句を歌ふことにしてある。實は此の部分は女か又は小供が歌へば最もよろしい。私の考では、朗詠は昔は家庭的に歌つたものであるから、一ノ句は主人又は大人男子が歌ひ、二ノ句は妻君又は婦人が歌うたものだと思ふ。

朗詠を一回歌ふ場合には、

「一ノ句」を第一の人が獨りで歌ひ出し(樂器なし)、

「附所」から一同が之に合唱す(樂器も共に)次に

「二ノ句」を第二の人が獨りで歌ひ出し(樂器なし)。

「附所」から一同合唱(樂器伴奏)、次に

「三ノ句」を第三の人が獨りで歌ひ出し（樂器なし）、
「附所」から一同合唱（樂器伴奏）。
若し又二回繰返して歌ふ場合には。二回目には
「後一ノ句」を第四の人が獨で歌ひ出し（樂器なし）、
「附所」から一同合唱（樂器伴奏）、次に
「二ノ句」を第五の人が獨りで歌ひ出し（樂器なし）、
「附所」から一同合唱（樂器伴奏）、次に
「三ノ句」を第六の人が獨りで歌ひ出し（樂器なし）、
「附所」から一同合唱（樂器伴奏）。
卷末の樂譜第五には一回丈け歌ふ場合の譜を揭げてある。
宮內省の雅樂練習所に於ては、朗詠は明治九年選定の分七曲丈けを第五年に於て授ける。明治二十一年選定の分は普通滅多にはやらない。

【四】 保育唱歌。 明治十二三年頃から同廿年頃迄の間に、文部省が音樂取調掛といふものを置いて、學校に於ける音樂敎育のことを調査させた。當時の取調掛長伊澤修二氏が米國の音樂敎育の大家メーソン氏を聘して刻苦精勵して西洋音樂と日本音樂との融和等を計つて居られた間に、宮内省雅樂所の伶人達は、新らしい日本の敎育的音樂として、平安朝の聲樂と西洋の唱歌との融和を計つて、保育唱歌なるものを澤山作られ、大に之を以て學校の唱歌敎育に用ひられた。初めは笏拍子を打ち、伴奏に笙、篳篥、笛、琵琶、箏を用ひて、全く平安朝式であつたが、後には純學校用としてオルガンのみを伴奏することにしてしまつた。その中の數曲は今日も小學唱歌の中に殘つて居るが、他は凡て今日は滅びてしまつたのは誠に殘念である、中には非常に幽雅高尚で、學校の敎育として最も適したものも澤山にある、何とかして復活して見たいような氣がする。

一寸茲に唱歌の拍子の名と、その數へ方とを示して置かう。●は拍子の當る所、○は陰（かげ）の拍子（卽ち笏拍子を打たない拍子）、一二三四とは拍子の打つ數である。

一　一　一　一
歩拍子　●　●　●　●……

一　二　一　二　一
早拍子　●　●　●……

一　二　三　四　一
閑拍子　●　○　●……

○遊戲唱歌（十一曲）

風車。　園の遊。　手車。　宇治川。　盲の遊。　小鼠。　兎。　野山の遊。

うろくづ。　家鳩。　花見の駒。

○五聲唱歌(十二曲)

冬の圓居。　思ふどち。　堤の雲。　山下水。　明石の浦。　梢の藤。　こほろぎ。　水底の月。　唐琴の浦。　去年の雪。　木毎の花。　山吹。

○七聲唱歌四十)

君が代。　君が惠。　花橘。　科戸(しなど)の風。　いろは。　父こそは。　母そば。我が行末。　鏡山。　ふりぬる文(ふみ)。　海行かば。　墨繩。　夜寒(よさむ)。　露霜(つゆしも)。若紫。　行めぐり。　やすきためし。　白金。　河水。　天の田鶴群。　春日山。　菊の挿(かざし)。　敎の道。　隅田川。　鹿島の神。　雪ふりて。　かひある千代。　山時鳥(やまほととぎす)。　大和心。　竹の根。　不二の山。　人の誠。　民草。　學びのゆきかひ。　子がひ。　大和撫子。　富士の峰。　苗代水。　瀧の白糸。四季(春、夏 秋、冬)

○高等唱歌(二十曲)

二見の浦。　百鳥。　神の惠。　夏山。　道の光。　元は早苗。濱の眞砂。子の日。　萬のこと。　背かぬ道。　學の道。　春の山邊。わらはべ。　よよの親。　はらから。　梓弓。　露の光。　王昭君。　陸奥山。　櫻。

此中でも我國の國歌となつた『君が代』は最も有名である。之に次で『海行かば』は今も軍人社會の儀禮に用ひられて居る。

拍子は、遊戯唱歌は多くは歩拍子で、五聲及七聲唱歌は多くは早拍子で、高等唱歌は殆んど閑拍子である。

歌詞も却々立派なものが多い。『學びの道』は昭憲皇太后陛下の御製である。

『みがかずば、玉も鏡も、何かせむ。
學びの道も、かくこそありけれ。』

此の御歌は今東京女子高等師範學校の校歌となつて居る。卷末の樂譜第六は當時此の御歌を筆築の大家東儀季芳氏が作曲したものである。

尙ほ次に歌詞の一例として『王昭君』の歌を掲げて見よう。

王昭君、（盤渉調律旋）（閑五拍子）

【一段】

『雪まじり、あられ亂れて、
夜もすがら、北吹く風の、
あらましき、夜床の上に、
つくづくと、枕そばだて、
こしかたを、思ひ出づれば、
人の世は、夢なりけりな、
しづた巻、賤しきわれは、
みやびめと、かずまへられて、
をすの內に、いつかれし世は、

おやにしき、そでに重ねて、
白玉を、かづらにしつゝ。』

【二段】

『ます鏡、見る面影の、
かぐはしき、花のゑまひと、
我ながら、われとたのみて、
大君の、めぐみの露の、
あまねくは、もれじとこそは、
思ひつゝ、ありけるものを、
さがなきや、筆にまかする。』

【三段】

『うつし繪の、あらぬすさみの、

いつはりを、ただしもゐへぬ、
うきふしは、せむすべをなみ、
言ひしらぬ、國の境に、
遙々と、出で立つ道に、
おきそはる、たもとの露の、
消えかへり、ひきとゞめたる、
駒の上に、しばしかきなす、
四の緒の、絶えぬうらみを、
はるけなむ、世こそ知られね、
惜しからぬ、命と思へど、
塵の身の、塵も失せなで。』

【四段】

春立てど、花も匂はず、
秋來ても、紅葉も見えぬ。
荒山の、岩がき籠る、
伏いほに、我にもあらで。
いたづらに、年は重ねつ。
思ひきや。ことも通はぬ。
國人を、夫と睦ひて、
たをやめの、まとひもなれぬ。
皮ごろも、袖さしかへて。
もろねせんとは。』

【五段】

『春の日の、光もうときふるづかに。

草のみどりや、いかに殘せる。』

第四節　歌の披講

【一】披講のふし。　和歌は上古は凡て皆謠つたものである。所が中世になつて、和歌は二つの道に分れて來て、一つは民間に廣く行はれるやうに、單に之を色紙とか短冊へ書き付けて、人に見せ、又は之をたゞ讀み上げる丈けになつてしまつた。然し又一方には披講と唱へて、或るふしで之を歌ふといふやり方が、主として宮中又は公卿の間に行はれて來た。それが今日迄も殘つて來て今日毎年一月中旬に宮中で新年歌御會始めといふものを行はせられて、兩陛下の御前に於て、勅題に對する選歌を謠ふといふ式があるのである。

尤も中世頃には別段その謠ひ方は定まつて居なかつたらしかつたが、鎌倉時代になつて、和歌に名高い定家、家隆、爲家などゝいふ大家が出て、家柄格式

を喧しくいひ、和歌に種々の作法を設けるやうになつてから、多分或る一定の披講のふしや作法を生じたものらしい。然しその後に至つて種々の流義が出來るやうになつた。その重なものは冷泉流、二條流、綾小路流などである。二條流は殆んど滅びてしまつたが、冷泉流の方は今の冷泉伯爵家に傳はつて居り、民間にもその流の人が間々ある。然し今日宮中に於ては全く綾小路流許りである。それは披講といふことが江戸時代に殆んど亡びてしまつたのを、明治天皇陛下が之を再興せんと思召されたが、當時堂上家の樂人としては綾小路家が最も名聲があつたので、主としてその再興に際して綾小路流が復活された次第である。此の綾小路家は或る事情の爲め廢絶されたが、故大原重朝伯爵が綾小路門下の俊才であらせられた爲め、此の綾小路家を繼で披講の權威者となつたが今や沒し去られたのは斯道の爲め誠に悲しむべきことである。私が故伯爵に就て之を學んだのは誠に日が淺いが、幸ひにして故伯の令嗣大原重明伯が常に懇

篤なる指導を賜はれるので、その力によつて、故伯爵の謠はれた所の披講のふし（卽ち今の宮中に行はれるもの）を精しく樂譜に寫しとることが出來た。之は卷末樂譜第七に揭げてある（但し歌詞は便宜上「君が代」を割り當てゝ置いた）。

大原重明伯が此樂譜を用ひて實地講習生（大正五年八月東洋音樂學校夏期講習會の披講科生徒）に敎授をされた經驗によつて、此の樂譜の欠點として指摘されたのは次の一箇條である。卽ち半音が廣過ぎるから、甲調に於ては黃鍾に對する鸞鏡、乙調に於ては双調に對する鳧鍾の音が强聲に失して、大に實際の風致を損ふといふことである。之れは此樂譜を用ひてオルガンに合せて檢せられた結果であつて、つまり平均率音階を用ひたからである。實際日本音樂に於ける半音は西洋音階の四半音に近いものであるといふことを心に留めて置くと、此の批難は自から消失する筈である。

披講の調

飛鳥井流

懐紙

寸法

披講の譜は三種ある。甲調、乙調、上甲調之れである。上甲調は甲調を五度上に轉調したものに過ぎない、即ち甲調の發聲が双調であるのに對して、上甲調では之を壹越を以てするに過ぎない。それ故今上甲調の譜は玆に掲げない。

上に述べたのは專ら謠ふ方であるが、披講の式は謠ふよりも前に、先づその歌を一本調子で讀み上げる（此事を講ずるといふ）のである。此の讀み上げ樣にも亦冷泉流と飛鳥井流とある。今宮中で行はれるのは飛鳥井流である。今御歌所の參候をして居られる藤枝男爵は此の飛鳥井流を傳へて居られる。

【三】懐紙の書き方。　披講の際には歌は必ず懐紙に書かなければならぬ。色紙や短冊ではいけない。略式には短冊を用ひることもあるが、宮中では許されない。

懐紙の寸法は凡そ大奉書の大さであるが、位によつて多少大きさは違ふ。

陛　下……大高檀紙そのまゝ

皇　族……それより少し低く截て用ふ
親勅任……竪一尺三寸五分、横一尺九寸二分
奏　任……竪一尺二寸五分、横一尺七寸五分
判任以下……竪一尺一寸五分、横一尺六寸

懷紙の書き樣は

新年詠〇〇〇應
制歌
官位勳爵（姓名）上
……………（九字）
……………（十字）
……………（九字）

之を端作りといふ

歌

……………（三字）

斯様に歌は九十九三の四行に書く。殊に最後の行は必ず三字に限り、而かもそれは決して平假名ではなく常に本字の萬葉假名で書く。

又姓名の書き方は皇族は

本官勳功　某親王

臣下は

官位勳功爵臣氏姓〇〇〇上

若し官位又は勳功等なければそれは書かんでもよろしい。

次に婦人の懐紙の書き方は

年の始に〇〇といふことを

よめる歌

官位勳氏〇子上

端作り

歌は四行に散し書き

【三】披講の作法。　歌の披講をやるのに必要な人々とその役割の名とを掲げると、次の如し。

題者（一人）…歌の題を出す人。

點者（一人、通常は題者が兼ねる）…集まつた歌を評價し、選出する人。

讀師（一人）　披講をする時に、懷紙を一枚づゝ順に講師の前に擴げてやり、又若し講師に讀めない字や解りにくい字があれば、小さな聲で敎へてやる。之は歌の先生が多くは之を勤める。

講師（一人）…歌を讀み上げる人。節を付けずに唯一本調子に讀む丈けで

ある。

發聲(はつせい)(一人)……披講の謠ひ出しから(初めの五文字丈け獨りで)やる人。

講頌(こうしよう)(數人)……披講の合唱をやる人。之は初めの五文字丈けを發聲が獨りでやるから、次の七文字の初まつた所で、發聲の聲に次で直ちに合唱する。

役送(一人)……懷紙を文臺に載せたり、又は持ち運びなどの役をする人。宮中の御歌會の時には奉行(ぶぎやう)が之を勤める。

披講をやる席の坐り方は、通常の座席にては第八十五圖に示したようにする

先づ前正面に近く文臺を置く。文臺の大さは、長一尺幅二尺位。その上に懷紙を置くのである。拜聽者は左右兩側に圖の如き順序(互に交ひに坐る、之を小間取(こまどり)といふ)に坐つて聽いて居る。役員は初め後正面に左より(一)讀師、(二)講師、(三)發聲、(四)講頌一同、(五)役僧の順に竝んで居る。

正面
懷紙
講師
講頌一
講頌三
發聲
講頌二
講頌四
懷紙
硯蓋
文臺
講頌五
講師
講頌六
一
二
三
四
五
六
七
八
九
十
十一
十二
十三
十四
十五
十六

第八十五圖

歌披講席次

先づ役僧が硯蓋を裏返したものゝ中に懷紙を順に（位の上の者を上にして）重ねて二つに折疊んだものを載せて、之を持つて出て、文臺の中央に載せて、後復席する。

次に讀師が進み出て、文臺の向つて左前角に坐し、懷紙をとつて自分の左傍に置き、次に兩手で徐かに硯蓋を表に返して文臺の中央に置き、終つて講師の方に目で合圖をする。

そこで講師は進み出で、文臺の後正面に坐す。

次に發聲が進み出で文臺の向つて右前角に坐す。

それより講頌が順に出て、文臺の兩側に小間取に坐す。

（圖に示すやうな順位で）。

一同着席終ると、讀師は懷紙の下の分（卽ち最下位のもの）から順に一枚とつて擴げて之を講師の前に置く。

そこで講師は一囘口の中で讀んで見て、全部讀めれば直ちに、大きな聲で端作から讀み上げる（若し讀めない字があれば、前に小聲で一寸讀師に聞いてよろしい）。その讀み上げ方は題と歌とは一本調子で（通常黄鍾の聲で）語尾を特に長く引いて言ふので、姓名等は低く明瞭に普通の聲でいふのである。例へば

春の日、霞といふことを詠める歌　山邊赤人

きのふこそ、年はくれしか。春がすみ。
　春日の山に、はや立ちにけり。

といふことを讀み上げる場合には、次のように讀むのである。（切）は聲をゆつくり切る所、（半切）は一寸切つて直ちに次句を出だす所。右側に——を引いたのは、凡て黄鍾の調子にて聲張り上げて詠む所、、、、を附けたものは低く普通の聲で明瞭に言ふ所である。

ハルノヒ———(切)カスミ———(半切)といふことをよめる歌(切)山邊の赤人

キノフコソ———(切)トシハクレシカ———(切)ハルガスミ———(切)

カスガノヤマニ———(半切)ハヤタチニケリ———。

姓名は必ず間にのの字を入れる。例へば「田邊(たなべ)の尙雄(ひさを)」といふように讀む。此の講師の聲が終ると直ちに發聲が、雙調の聲で徐かに發聲して、初めの五文字丈けを謠ふ。此の五文字が終つて次の七文字になる所から講頌が一同に合唱する。

斯くして、一句が終ると、讀師は直ちに次の懷紙を前の懷紙の上に擴げて置くと、又講師は前のようにして之を讀み上げる。尤も二回目から題は讀まずに、唯姓名と歌丈けである。

斯樣にして繰り返して全部の歌を、互ひに讀み上げては之を謠ひして行くの

である。

それで謠ふ調子は甲調と乙調と上甲調とあるが、初めは甲調、それから乙調次に上甲調、最後が再び甲調となる。今その各調の割り當て方は、茲に若し十首の歌があるとすれば

初めの五首……………甲　調
次の　三首……………乙　調
次の　一首……………上甲調
終の　一首……………甲　調

十首以上は大約斯樣な割合に配合すればよい。但し十首以下は披講しないのが普通の規則である。

全部披講し終ると一同は初めの控席に退くのであるが、その退き方は、先づ講師が最終の歌を讀み上げてしまふと、發聲が謠ひ出して居るのも構はずに、

自分一人は先きへ席に歸つてしまふ。發聲や講頌が披講を終ると、講頌の最下位の者から順に立つて控席に歸り、發聲は一番後れて歸る。それから讀師は文臺の上の懷紙を揃へてくり上げ、之を一旦自分の左傍下に置いてから、兩手で徐かに硯蓋を初めのやうに裏返して置き、その上に又懷紙をとつて載せてから後に自分の控席に歸る。さうすると役送が出て此の硯蓋を兩手で持つて行く。それで披講の作法が終るのである。

【四】 御歌會の作法。　御歌會の場合にもやり方は之れと同じであるが、多少の相違がある。その重なもの一二を擧げると、

先づ懷紙の端作りが違ふ、例へば

新らしき年の始めに○○○といふことを

仰せごとによりて詠める歌

何の某

といふようにいふ。御製なれば

新らしき年の始めに〇〇〇といふことを

詠ませ給へるおほみうた。

と申し上げる。

又その御席の有樣は第八十六圖に示すようになつて居る。之れは宮中の鳳凰の間に於て行はせられる。

又役員一同の服裝は燕尾服(えんびふく)であつて、椅子に腰掛けてやる。然し昔は公卿は衣冠、殿上人は束帶であつた。今次にその歌御會始次第を略述する。

午前十時に題者以下の所役が控席に着席。

次に奉行が懷紙を硯蓋に取重ねて文臺上に置く。

次に參列員が着席する。

次に奉行が出御を奏請する。

第八十六圖

宮中御歌會始御座席

皇后陛下出御（諸員起立）。

天皇陛下出御（諸員起立）。

次に讀師天機を伺ひ參進して讀師の席につく。

次に讀師臺上の懷紙を整へて講師に目くばせする。

次に講師參進して講師の席につく。

次に發聲及び講頌一同參進して席につく。

次に讀師が懷紙を取つて硯蓋の上に擴げる（陛下の御前に向けて置く）。

次に講師が之を讀み上げ、發聲及び講頌が之に次いで頌することは前に示した通りである。

（但し親王の歌は二度繰り返して謠ひ、親王妃、王及び王妃、竝びに臣下の歌は一度丈け殊に皇太子の歌があれば三度反覆する。）

之を講し畢つて講師は控席へ退かうとする。それを讀師は目で合圖して召

し留める（此ことは之より先きは兩陛下の御製ゆゑ、畏くて自分等には勤まらないからと、御遠慮申上げた態である。今は唯一種の儀式になつて居る丈けである）。

次に讀師が　皇后陛下の御前に參進して、御懷紙を戴いて來て自席に戻り、之を披いて硯蓋の上に置く（天皇陛下の御前に向ける）。

次に講師之を講じ奉る（一同起立）。

次に發聲及講頌之を頌し奉る（上甲調を以て三度反覆す）（一同起立）。

次に讀師　御懷紙を整へて參進し之を返上す。

次に讀師　天皇陛下の御前に參進して、御懷紙を戴ひて來て自席に戻り、之を披いて硯蓋の上に置く（講師の方に向けて置く）。

次に講師之を講じ奉る（一同起立）。

次に發聲及講頌之を頌し奉る（甲調にて一回、次に乙調にて二回、次に上甲調

にて一回、終りに甲調にて一回、凡て五度繰返す）。（一同起立）

次に讀師　御懷紙を整へて參進し之を返上して復席す。

天皇陛下入御（一同起立）

皇后陛下入御（一同起立）

一同退出。

之れにて儀式は終るのである。

以上は毎年正月に宮中にて行はせられる御歌會の作法であるが、新帝が御卽位ましまして、始めての御歌會は之を「御代始（みよはじめ）の歌御會始」と稱へて、多少作法が異なり、頗る莊嚴に行はせられる。其際には殊に御製の披講をなす爲めの讀師及び講師を別に任命して、之を御製讀師、御製講師と稱へる。その作法は次に示す如し。

午前十時に所役各々御會場に參集す。

次に奉行が懷紙を臺上の硯蓋の上に置く。

次に大臣以下の參列員一同御會場に參集す。

次に詠進の親王、同妃、王、同妃、御會場に參集す（一同起立）。

次に皇太子殿下御會場に御參進（一同起立）。

次に奉行　出御を奏請す。

皇太后宮出御（一同起立）。

皇后陛下出御（一同起立）。

天皇陛下出御（一同起立）。

次に讀師　天機を伺ひ讀師の席に參進す。

次に讀師硯蓋の上にある懷紙を硯蓋の橫に下し、硯蓋を下向きにかへして、
　後講師を召す。

次に講師が出て講師席につく。

次に發聲及び講頌が披講の席につく。

次に講師が懷紙を引延べて硯蓋の上に置く（御前に向けて置く）。重ねようは親王以下下位の者を先とし、上位のものに至る。若し臣下の選歌があればその方を先きにする。

次に講師が之を讀み上げる。

次に發聲及び講頌が之を諷ふ。

但し參列の諸員の歌を讀上げる時は、自分の名を讀み上げられるのを聞て起立する。讀師や講師の歌は講師が讀み上げ終つてから後に起立する。發聲の歌は發聲脇の人が代つて之を發聲し自分は起立する。

又親王の歌丈けは二返繰返す。

講師は最終の歌を讀上げ終つてから、起つて自席に退かうとするのを、讀師は目で合圖して召止める。それは皇后陛下、皇太后陛下、皇太子殿下の

御歌を讀上げさせん爲めである。講師復席する。

次に讀師は既講の懷紙をとつて右方に置き、立つて皇太子殿下の御前に參進し、御懷紙を申し請けて來て其席に著き、之を引延べて硯蓋の上に置く（陛下の御前に向けて置く）。

次に讀師、講師、發聲、講頌一同起立して之を拜見し、了つて席に着く。

次に講師之を奉讀する（參列員一同起立）。講師が讀上げ畢ると、讀師と講師とは起立する。

次に發聲と講頌とが之を奉頌すること三返。

次に讀師席に着き、御懷紙を卷き整へて參進返上す。

次に前記（皇太子殿下のとき）と全く同樣の順序作法を以て皇太后陛下の御歌を披講し奉る。

次に又同樣の作法を以て、皇后陛下の御歌を披講し奉る。

右奉頌終つて講師、發聲、講頌一同自席に退く（講師は讀み上げ終つて直ちに自席に退き起立して居る）。

次に讀師席に着き、御懷紙を卷き整へ參進返上す。

次に讀師席に着き、硯蓋を舊の如くにして自席に退く。

次に奉行が硯蓋の上にある懷紙を取つて自席に退く。

次に御製讀師が、天機を伺ひ參進、讀師の席に着き、硯蓋を下向きに反して御製講師を召す。

次に御製講師が講師の席に參進する。

次に發聲及び講頌の諸員が披講の席に參進する。

次に御製讀師が、御前に參進して御懷紙を申し請け、その席に着き、之を引延べて硯蓋の上に置く（講師の方を向けて置く）。

次に御製讀師、御製講師、發聲、講頌の諸員一同起立して拜見す。終つて各

席に着く。

次に御製講師之を讀み上げ奉る。終つて自席に退き起立して居る。參列諸員一同起立。

又御製講師が讀み上げ終つてから御製讀師が起立す。

次に發聲及講頌の諸員之を奉頌すること五返（その調の配合は前に述べたと同じ）。

次に奉頌終つて發聲及講頌一同自席に退く（下席のものより先きに）。

次に御製讀師席に着き、御懷紙を卷き整へ參進返上す。

次に御製讀師席に着き、硯蓋を舊の如くになし、自席に退く。

次に天皇陛下入御。

皇后陛下入御。

皇太后陛下入御。

皇太子殿下より各皇族御一同順に御退下。

次に諸員退下。

之れにて式終る。

【五】披講の音階。　卷末に掲げた披講の樂譜を見ると、直ちに知られる通り此の披講の音階は、從來雅樂に見るような呂旋や律旋とも異なり、さりとて又俗樂旋法でもない。それ故披講の音律に就て疑を懷くものが多いから、今之を次に述べよう。歌詞は假りに國歌『君が代』を以て之に當てゝ置く。

（一）甲調の旋法。

歌詞	律名	階名	旋法
キ	雙		
ミ	雙		
ガ	雙		

音階	假名	律名	調
基本音階		斷	俗樂商
	サ	壹	宮
	ザ	壹	
	レ	壹	
	イ	壹	
	シ	壹	
轉調音階	ノ	壹	擬似宮實は角
		平	徵
		鶯	俗樂商
		黃	宮
		鶯	俗樂商
		黃	宮

	黄	宮	
イ	神	上行商(上行羽)	轉調音階の第二種
ハ	神	上行商(上行羽)	
	壹	角(宮)	
ホ	壹	角(宮)	
ト	壹	角(宮)	
	神	上行商(上行羽)	
	壹	角(宮)	
ナ	壹	角(擬似宮)	
リ	壹	角	
	平	徵	
	鷟	俗樂商	

音階	假名	律	音
轉調音階	テ	黄	宮
		鶯	俗樂商
		黄	宮
		黄	宮
基本音階	コ	神	(擬似上行商)羽
	ケ	神	羽
	ノ	神	羽
	ム	神	羽
		雙	角
	ス	雙	角
		黄	徵
	マ	黄	徵

宮	壹	
宮	壹	デ

以上基本音階も轉調音階も共に律旋では無くて俗樂旋法である。甲調は先づ雙調の音を以て初まるから、雙調が宮音であるやうに見えるけれども、實際さうでなくてその宮音は壹越である。卽ち甲調の基本音階は壹越調である。その中間に現はれて來た轉調音階なるものは、壹越を五度(下四度)轉調して生じたものであつて、その宮音は黃鐘である。又轉調音階の中途に第二種と名付けた部分があるのは、轉調音階中に基本音階を彷彿せしめたものであつて、轉調法の妙味である。その基本音階に對照せしめたものは、括弧を以て之を示して置いた。

之に依て見ると、甲調は旋法の上から見た一種の三部形式であつて、最も自然な轉調法である。

（二） 乙調の旋法

歌詞	律名	階名	旋法
キ	鳧	俗樂商	第一種音階
	雙	宮	
	鳧	俗樂商	
	雙	宮	
	雙	宮	
ミ	同右	（キと同じ）	
ガ	雙	宮	
ヨ	（キと同）	（キと同じ）	
ハ	雙	宮	
チ	（キと同）	（キと同じ）	

ヨ	同右	（キと同じ）
ニ	雙	宮
ヤ	雙	宮（角）
チ	雙	宮（角）
	黃	律商（徴）
	神	角（上行羽）
ヨ	神	角（上行羽）
	壹	徴（宮）
ニ	（キと同）	（キと同じ）
サ	雙	角
ザ	雙	角
レ	雙	角

音名	律	聲
イ	雙	角
	雙	角
シ	黄	徵
	斷	俗樂商
	斷	俗樂商
ノ	黄	徵
	斷	俗樂商
イ	雙	角
ハ	雙	角
ホ	雙	角
ト	雙	角
ナ	雙	角

第二種音階

リ	テ		コ		ケ	ノ	ム	ス	マ	デ
雙	雙	黄	黄	壹	壹	壹	壹	壹	壹	壹
角	角	徴	徴	宮	宮	宮	宮	宮	宮	宮

之から見ると、乙調は双調を宮とする第一種音階と、壹越を宮とする第二種

音階との二樣の旋法から成る。卽ち第二種音階は第一種音階を五度(下四度)轉調したものである。之れ我邦に於ける最も自然なる轉調法である。但し第一種音階から第二種音階に移るに當つて、之を合理的にならしむる爲めに、一種の經過旋法を用ひて居る。之れ卽ち『ヤチヨニ』の句であつて、『チ』の中に俗樂商を用ひないで、之よりも半音高い律商を用ひたのは、以て第一種音階の中に第二種音階を彷彿たらしめたものであつて、茲に現はれ來る第二種音階は括弧を以て之を示した。

乙調に於ける基本音階は壹越調であつて、前表に揭げた所の第二種音階がそれである。之れ甲調に於ける基本音階と同じ。之に對して第一種音階なるものは一種の轉調音階である。甲調に於ては先づ基本音階から起り、次で轉調音階に移り、再び基本音階に戾つて結んで居るのに、乙調に於ては初めから轉調音階に起つて、後に基本音階に歸着して居るのは、如何なる理由によるかといふ

に、之れ甲調は披講の最初に起つて居るものであるのに反して、乙調はその中途にあるものであるからである。

今披講の作法として。甲調から乙調、上甲調を經て、再び甲調に戻つて終つて居る謠ひ方を一括して、その旋法の構造を考へて見ると、次表に示すように極めて自然な轉調法によつて居ることを知る。

甲調
- 基本音階……壹越調（主音）
- 轉調音階……黄鍾調（第五度）
- 基本音階……壹越調（主音）

乙調
- 第一種音階……双調（第四度）
- 第二種音階……壹越調（主音）

上甲調
- 基本音階……黄鍾調（第五度）
- 轉調音階……平調（第五度の下四度）

甲調
{
基本音階………黃鍾調(第五度)
基本音階………壹越調(主音)
轉調音階………黃鍾調(第五度)
基本音階………壹越調(主音)
}

披講の主調音を双調であると信じて居る人が多い。然し前表を以て見ると其主調音は壹越であつて双調ではないと余は考へる。之れが双調であるように見えるのは、甲調の謠ひ出しが双調であるからである。實際此際に一種の擬似宮音をなして居るといふことは、之を他の郢曲に比較して見ると判る。

（第一）佛教に雅樂を併用するの一例

昔から佛敎の儀式中に屢々雅樂を用ひられるが、今その一例として參考までに、最近の例を次に掲げよう。

大正六年四月十日より十二日に至る三日間、梶井三千院門跡假宸殿に於て

照憲皇太后尊儀御三周年聖忌

御懺法講の次第

先　出御簾中（思惟）

次　公卿着座

次　僧侶着座（昇殿の際、御簾の方向に右膝着地敬禮畢て各々着座茲に於て

御簾を褰く、各々平伏)

次　賦華筥(其式先づ佛前次に、御前次に公卿次に僧侶)

次　早懺法

次　錫杖、此間撤華筥(其式先づ、御前、次に佛前、次に公卿、次に僧侶

畢て、御簾を垂る、各々平伏)

次　伶倫(卽ち樂人)着座

次　樂目錄(奉行之を授く)

次　吹調子、此間賦華筥(先づ、御簾を褰く、各々平伏、次に調子を吹く、

賦華筥の式初の如し)。

次　總禮樂

次　伽陀(附物)

次　昇樂(調聲禮盤に昇る)

次　總禮三寶

次　供養文

次　咒願

次　敬禮段

次　樂　（殘樂）

次　六根段

次　四悔

次　樂

次　十方念佛（調聲禮盤を降り蹲踞、御簾の方に向ひ敬禮、畢て起立發音各自華筥を取つて座前に蹲踞、同音より立ち行道、御前を經る時左膝地に着けて敬禮）

次　經段（各自華筥を置き蹲踞、調聲經題發音、畢て經を取り同音より起立

行道）

次　十方念佛（更に華筥を取り行道）

次　後唄（調聲發音各自同音より起立、畢て復座）

次　三禮（起居禮）

次　通戒偈

次　降樂（調聲禮盤を降る）

次　伽陀（附物、此間撤華筥、其式初の如し、畢て御簾を垂る、各々平伏）

次　樂人退出

次　僧侶退出

次　公卿退出

次　入御（思惟）

所作次第

四月十日

御初日（壹越調）

伽陀　宗成大律師

調聲　眞洞僧正

咒願　道覺權僧正

錫杖　寂曉大僧都

早懺法　靜洞權僧正

咒願　孝忍大僧都

十一日

御中日（黄鍾調）

伽陀　光順權大僧都

調聲　　孝永權大僧正
咒願　　眞洞僧正
錫杖　　靜洞權僧正
例時
伽陀　　道暢僧都
調聲　　義夷權僧正

十二日
御結日　（盤涉調）
早懺法　　道覺權僧正
咒願　　靜洞權僧正
錫杖　　孝忍大僧都
伽陀　　道忍中律師

調聲　孝永權大僧正
咒願　眞洞僧正
奉行　大智院觀應大僧都

御懺法講參勤の樂人

笙　樂師　薗兼明
篳篥　同　東儀民四郎
笛　同　豊時義
羯鼓　同　辻則承
太鼓　同　多久毎
鉦鼓　同　多久元

御初日（壹越調）

樂曲

調子
迦陵頻破
同急
酒胡子（殘樂三返）
羅陵王破
武德樂

御中日（黃鍾調）

樂曲

調子
蓮華樂

喜春樂破
河南浦
平蠻樂（殘樂三返）
海青樂
拾翠樂急
御結日（盤涉調）
樂曲
調子
蘇合香急
輪臺
青海破
白柱（殘樂三返）

竹林樂
蘇莫者破
越殿樂

以　上

(第二) 聲明の音律に就て

(大正六年六月十六日東京音樂學校講堂にて催されたる佛敎聲樂研究會席上に於ける余の講演の一節)

聲明の音階には初重、二重、三重といふ語がある。卽ち人聲を三段の八度(オクターブ)に分ち、最低の八度(オクターブ)を初重とし中間の八度を二重とし、最高の八度を三重とする。尤も聲明は男子の聲樂であるから、その宮を通常雙調又は黄鍾に置いて、初重の宮商及び角は低きに過ぎて發聲出來ないし、又三重の羽は高過ぎて發聲する

ことが出來ない。從て肉聲として次の二段の八度（オクターブ）を出し得る丈けである。

三重 ｛徵　角　商　宮｝
二重 ｛羽　徵　角　商　宮｝
初重 ｛羽　徵｝

予は茲に聲明の樂譜のことに就て一言しなければならぬ。之に通常、本譜と略譜との二種がある。略譜は四座講式等に用ひられる所のものであつて、宛かも謠曲譜に似た所がある。卽ち一ノ┐其他種々の略號がある。一は低く、ノは高く、又┐はノの位置から一に歸る等の如し。そして一及びノの位置に關しては初重二重三重によつて各々異なつて居る。そのことは後に詳しく述べる。

本譜は黑い短棒の方向によつて五聲の位置を指示するものであつて、古く野山金剛三昧の住僧、證蓮房覺意の發明する所であると稱せられる。京都智積院の前眞言宗智山派管長大僧正瑜伽敎如師の示めす所によると、初重の宮から三重の羽に至る十五聲を八方に配し、初重の宮を艮（うしとら）の方向から初めて二旋轉

第八十七圖

し、三重の羽は乾の方向に終る。第八十七圖に示す如し。圖の白棒は前に述べたように、位置があるけれども實際肉聲のないものである。

斯様に十五聲を八方に配することに就ては、瑜伽教如師の高弟なる内山正如氏の著『新義聲明大典』附錄中に之を說て曰く。

「吾師三十年前、一日偶然灑水散杖ノ廻轉口決ヨリ其原理ヲ發見セラレタリ、師云、夫レ灑水ハ艮ノ

隅ヨリ始マリテ乾ノ隅ニ終レリ、聲明ノ五音博士亦復是ノ如シ、聞ク三國(日支竺三)ノ魚山ハ何レモ乾ノ方ニアリト、是レ大ニ理由アルコトナリ、如何トナルニ、乾ハ音聲ノ終極タル方位ナレバナリ、抑モ人畜有情ノ音聲ハ皆氣息ヨリ生ズ、氣息ハ卽チ水體ナリ、北方ハ成所作智所現説法化他門ニシテ、又北ハ水ヲ主トル、故ニ五音ノ發生ハ艮ノ隅ヨリ始マルコト知ルベシ」云々。

此説明たるや、音律の研究を支那哲學の迷信たる五行説と混同せしめたるものであつて、予の採らざる所である。音樂ならば知らず、樂律の研究は徹頭徹尾科學的にして、之を哲學的に取扱はんとすることは、害多くて益が少ない。斯樣な譬喩的哲理的説明を以てしようとするから、日本樂律の研究が今日世に普及しなくなつたのである。

次に略譜に用ひられる一及びノの位置を論ずるに當つて、併せて初重二重三重のことを考へて見よう。元來初重二重三重とは前に述べたように、三段の八(オク)

度に名付けたものである。然るに實際唱へられる所を見ると、全くさうでなくて、之れは二段の八度（オクターブ）の間に配分されたものである。今之れを考へるのに、實

第八十八圖

際唱へられる初重及び三重は理論上のものと異なり、互ひに轉調されたものである。之を假りに變體初重及び變體三重と名付けて置く。その關係は第八十八圖に示すが如く、變體初重の宮は理論的初重の徵であつて、卽ち變體初重とは

初重が五度轉調されたものである。同様に變體三重の宮は二重の徵であつて、即ち變體三重は三重の下四度丈け轉調されたものである。斯樣な轉調は音樂上最も普通に見る所であつて、珍らしいことはない。

扨て何が故に斯樣な變體初重及び變體三重が現はれて來たかといふに、之れ全く初重の宮商角及び三重の羽の肉聲が無い爲めであつて、初重は徵から初まり、三重は徵に止まるを以て、此の兩端音が宮の役を勤めるのに由る。第八十九圖には併せて略譜ー及びノの位置をも示して置いた。

變體初重のことを論ずるに當つて、特に導音のことを考へるの必要がある。予は玆に一二の例を擧げて之を説明しよう。舍利講式中『一切の三寶に白して言さく』云々の「三寶に」の後に「ユリ」といふのがある。之を瑜伽教如師は第八十九圖のような形を以て示された。即ち平調から壹越に下り、再び平調に昇る。終りに渦のような形を示されたのは一種の氣持ちを現はされたものであつて、

音律上の關係は不確實である。予は此の關係を第九十圖のように示した。卽はち

第八十九圖

平
一越
平

宮から揚羽（卽ち嬰羽）に下つて、又宮に昇るものであつて。此際の揚羽は純然たる導音である。又「言さく」の旋律は第九十一圖に示す如し。卽ち「モ」は二重の商から初まつて、一旦徵に昇り次で宮に降つて後に「サ」の音に移り、又初重の徵に降つて後に「ク」の音に移り、一旦二重の宮に

商
宮
揚羽
羽
（導音）

第九十圖

昇つて次で初重の角に降り、又初重の徵に昇るものである。斯樣に「ク」の音が二重の宮から初重の角に降つて又徵に昇るのは、前に述べたように、此際角は宛かも導音のような働きをなし、從て初重の徵は宮と同じ働きをする。之れ疑ひもなく變體初重の成因である。一般に旋律が初重から二重

に移る際には常に之れと同じ動作を經るものである。

尙ほ又前にも述べた通り、平安朝の聲樂に於ては、呂旋は律旋に化せんとし、律旋は俗樂旋法に化せんとしつゝある。聲明に於ても此こ九とは同じく行はれて居て、呂旋の正しいものはなく、又瑜伽教如師の唱へる所では、律旋は殆んど全く俗樂旋法に化して居る。

第十九圖

（第三） 俗箏變遷の理由

俗箏のことに就ては、近く本書の續篇として出版せんとする『日本近世音樂

講話』に詳しく述べるつもりであるが、今唯本書前篇第二章の補遺として、極めて簡單に俗箏の變遷した理由に就て一言しようと思ふ。

先づ第一に俗箏が變遷した順序を述べれば

筑紫樂——筑紫流——八橋流——生田流——山田流。
　　　　　　　　　　　　　——新八橋流。
　　　　　　　　　　　　　——繼山流。等

卽ち平安朝時代に京都の公卿の間に行はれた雅樂の箏は、鎌倉時代から急に衰へて、其代りに九州地方に勃興したのが筑紫樂である、之は今滅びて無い。之れが足利時代になつて全く新らしい箏曲樂となつて獨立した、之れが筑紫流といふものであつて、今微かに九州の一隅に殘留して居る。所が織田豊臣時代から江戸時代の初めに掛けて、江戸に八橋檢挍といふ人が出て、九州に渉り筑紫流を學び、之を改めて多少俗化して一流を開いた、之れが八橋流といふものであ

る、然るに此の八橋の門人達の中に關西に生田檢校といふ人が出た、それは元祿時代である。此の人が、折から勃興して來た所の三味線音樂を參考し、三味線の手を眞似て一流を開拓した、之れが生田流といふものであつて、今關西地方に全盛である。所が、文化文政の頃に至つて、江戶が文化の中心となり、三味線音樂に就ては、前に述べた通り、新內や淸元の如き刺戟の銳い音樂が盛行する時に、江戶に山田檢校が出てその時代精神を汲んで一派を開いた、それが山田流といふのであつて、今日關東に勢威を振つて居る。尙ほ玆に一つ附加すべきことは、江戶時代の末に至つて名古屋に吉澤檢校といふ人が出て、箏曲を再び八橋の昔に歸さうとして

第九十二圖
箏爪の變遷
(甲) 樂箏
(乙) 筑紫流
(丙) 八橋流
(丁) 生田流
(戊) 繼山流
(己) 山田流

古今の組（春夏秋冬の四曲）などを作つた。

斯樣な變遷が樂器の構造の上に如何樣な變化を及ぼしたであらうか。第九十二圖は箏の爪の形の變遷を示し、第九十三圖は琴柱の形、第九十四圖は箏の足の形の變遷を示したものである。全體の形は槪して追々頑固になつて來た。何故に斯樣な形に變遷したのであるか。

今之等の變化の理由を述べようと思ふが、詳細なることは凡て後の續篇に讓ることゝして、唯その改革の眞相を簡單明瞭に述べることゝする。

第九十三圖　箏柱の變遷

(甲)

(乙)

(丙)

（甲）樂箏
（乙）筑紫、八橋生田、繼山の諸流
（丙）山田流

第一改革（八橋流の興起）の眞相——元來箏なるものは、形式音樂として用ひられたもの

であつて、之を以て内容主義に用ひられたことはなかつた。筑紫流が八橋流に變じたのは、箏の本質たる形式主義を少しも打破することなしに、唯その外觀を平民化したのに過ぎない。音階や旋律を俗化した。然し作曲法の原則は改革されて居ない。言ひ換へれば箏曲の精神は變化して居ない。

第二改革（生田流の興起）の眞相――三味線は内容主義の音樂である。生田流に至つて箏曲が三味線を手本とするに至つたのは、箏曲の精神が一變したのである。

第九十四圖　箏の足の變遷

（甲）樂箏、筑紫八橋、生田の諸流

（乙）繼山流

（丙）山田流

形式音樂から内容音樂に移つて來たのである。而かも町人の精神に適合するように更められたのである。言ひ換へれば實質が貴

族から平民に移つたのである。專門敎育から常識敎育に移つたのである。

第三改革（山田流の興起）の眞相――關西の生田から江戶の山田に移つたのは、前に述べた上方の義太夫から江戶の新內淸元に移つたのと全く同樣である。之れは町人精神から職人精神に移つたのである。町人の餘裕ある生活から、職人の必迫せる生存競爭裡に入つて來たのである。內容主義から感覺刺戟主義に移つたのである。實際山田撿校が當時江戶に於て俗箏を擴めるのには、此の感覺主義をとるより外に途がなかつたのである。當時の江戶人の逼迫せる生活は、强烈なる刺戟を求めるより外になかつた。玆に於て作曲法は江戶式三絃樂を手本にするの外に、音色に於て倍音の多い銳いものを必要とした。そこで絃の張力を增し、その端に近く之を强く彈く方法をとつた（斯くすれば倍音が多くなる）。玆に於て琴柱の足の開き方を狹くするの必要も出來、又爪の尖きを丸くするの必要も生じた。爪の尖き

を生田流の樣に角にすると、絃の張力の强い爲めに角が傷んでしまふ。又張力が强いから（端に近く彈く爲めに）角で彈いてはよく振動しない、どうしても之は正面から彈かなければならない。從て爪は科學上から見て丸くするの必要がある。それ許りでなく絃を正面から强く彈けば、生田のような足の形を以てしては箏が滑る恐れがある。之がその强い壓力を保持し得るが爲めには、理學上から見て圖に示したやうに足の形を變化するの必要があるのである。

第四改革（吉澤撿校の古今組の創始）の眞相――吉澤撿校が何故に八橋の昔に歸さんとしたのであるか。その表面の理由は、箏曲を以て本來固有の特質たる形式音樂に戻そうとしたのである。生田流又は山田流の如く、箏を以て內容音樂としたのは、箏の本來の性質を誤まつた用法であつて、箏はどうしても形式主義でなければならぬと認めたからである。然しながらそ

第九十五圖

現代箏曲流派分布地圖

山田流

生田流

繼山流

筑紫流

の裏面を觀察すると、聽者の精神作用が進步した結果である。吾人はそんなに諄く説明して吳れなくても、要點さへ述べて吳れゝば後は充分理解し得る丈の精神作用を持つて居る。然るに生田流や山田流の從來のやり方は諄過ぎる。刺戟が强過ぎる。宛かも洒落を言つて置いて後から説明するようなものである。洒落は説明されては面白くない。吉澤が八橋の昔に歸さうと言つたのは、その外觀を歸そうと言つたのであつて、吉澤の精神は大に進んで居る。彼の古今の組は從來の箏曲よりも一段深い藝術的想像作用を持つて居る。然るにその後に至つて第二流の俗物が出て、吉澤の古今の組に合の手を附けた。宛かも意味深遠なる洒落を言つた者があるとして、自分がその洒落がよく判らなかつたといふので。その意味を説明しようとしたようなものである。世の中に洒落の説明をする程愚なことはない。それは自分の精神作用が鈍いからである。吉澤の古今の組に合の手を附けた

のは、吉澤の精神の誤解であつて、古今の組の價値を落すものである。

補遺

呂調と律調との構成に就て

從來私が本書及び他の二三の拙著に於て我が雅樂及び支那音樂の樂律を論じた際に、呂調及び律調の構成法に就ては大體次のような考へを持つて居た。先づ宮の音から順八逆六（三分損益）の法を六回繰返して行ふことに依つて宮商角徵羽變徵變宮の七聲が得られる。之れが支那の呂調の基礎をなすものである。而して此の七聲を其儘三律動かしてその羽の音を宮に置けば宮商角徵羽嬰商嬰羽の七音が得られる、之れが律調である（此の考へは我が師中村清二博士の御説に從つたのである）。

その後私が郢曲の音律のことを調べて見て律調の構成法に別種の方法が存

在することを知り、私の『日本音樂講話』といふ書物の中に述べて置いた。それは律調の基礎として宮商角徵羽の五聲あるのみで（但し角は呂調の角よりも一律丈け高い）、聲が上行をする場合に商及び羽が之に連れて感情的に一律丈け昂められて嬰商及び嬰羽を生じたのであつて、下行の際には之れが商及び羽に降つて來るのである。それのみならず下行に際して一層降つて宮及び徵と僅か半音の違ひに過ぎない所の俗商及び俗羽を生じ、以て俗樂旋律を生じたのであるといふのである。此の關係は催馬樂の呂調にも起つて來るのである。

然しながら玆に種々の問題が起つて居る。第一に雅樂の呂調の中には變徵變宮の音が存在しないで、孰れも之れが一律丈け低く卽ち嬰羽と嬰角の存在することである。玆に嬰角といふ名を附けたのは私の假りに命じた名稱で、呂調の角の一律丈け昇つて頂度律調の角と同じになつたものである。律調の方で

は之を律角といふが、呂調であるから私は特に嬰角と呼んで置いた。例へば壹越調に於て變徵變宮を用ひた場合と嬰角嬰羽を用ひた場合とを比較して見ると次の様になる(笙が常に正確な音律を奏して居るから笙の譜で之を示す)。

(甲)

音階名	宮	變	羽	徵	變	角	商	宮
笙譜名	(上)凡	(言)工	(七)一	(行)乞	美	下	乙	凡
律名	壹	上	盤	黃	鳧	下	平	壹

(乙)

音階名	宮	嬰	羽	徵	嬰	角	商	宮
笙譜名	(上)凡	比	(七)一	(行)乞	十	下	乙	凡
律名	壹	神	盤	黃	双	下	平	壹

之を實際の奏樂に當つて見るに壹越調には凡工一とか乞美下とか美下乙などゝいふ音階は殆ど出て來ないで、其の代り比一乞とか十下乙などゝいふ音階は常に屢々出て來る。他の双調や太食調や呂の黄鐘調（例へば『鳥急』の曲の如き）のような呂調では常に前表の甲の代りに乙の音階が用ひられて居る。之を以て見るも雅樂の呂調には變徴變宮の音は存在しないことが判る。第二に郢曲の呂調及び律調の音階は雅樂管絃の呂調及び律調とは其構成が大に違つて居る。

之に依つて私は呂調及び律調の構成法を次の二樣に區別することが必要であると思ふ。

- 和聲的（理性的）音階（雅樂合奏に用ひらる）
  - 呂調（支那の商調）
  - 律調（支那の羽調）
- 旋律的（感情的）音階（郢曲に用ひらる）
  - 呂調（呂の五聲より變ず）
  - 律調（律の五聲より變ず）

先づ雅樂合奏に用ひらるゝ六調子は

呂調	壹越調	律調
	双調	
	太食調	

呂調	壹越調
	双調
	太食調
律調	平調
	黄鐘調
	盤渉調

である。之れは孰れも唐の俗樂四十八調の中にあるものであつて、即ち

呂調	壹越調	（越調）	無射均の商調。
	双調		夾鐘均の商調。
	太食調	（大石調）	黄鐘均の商調。
律調	平調	（正平調）	仲呂均の羽調。
	黄鐘調	（黄鐘羽）	無射均の羽調。
	盤渉調		黄鐘均の羽調。

即ち呂調は孰れも商調（即ち商の音を以て起止する音階）で、律調は孰れも羽調、（即ち羽の音を以て起止する音階）である。然るに我國では樂曲の起止

する音を以てその音階の宮音と誤解した爲めに、商調に於ては商の音を誤まつて宮とし、羽調に於ては羽の音を誤まつて宮としたものらしい。即ち

(支那の商調)	(日本の呂調)
商	宮
………	………
宮	嬰羽
變宮	羽
………	………
羽	徵
………	………
徵	嬰角
變徵	角
………	………
角	商
………	………
商	宮

(支那の羽調)	(日本の律調)
羽	宮
………	………
徵	嬰羽
變徵	羽
………	………
角	徵
………	………
商	律角
………	………
宮	嬰商
變宮	商
………	………
羽	宮

此の兩音階の構成法を一目して判り易いようにする爲に次のような方法をして見た。先づ宮の音から初めて通常のように順に順八逆六（三分損益）の法を六回繰り返して變徵迄の七聲を得ると同時に、宮から逆に順六逆八の法（卽ち四分損一と二分益一の法と）を交互に繰返すことと三回にして、嬰商迄の三聲を得る（先づ宮を四分損一して律角を得、律角を又四分損一して嬰羽を得、嬰羽を二分益一して嬰商を得る）。つまり嬰商の音より順に順八逆六をやると嬰羽、律角、（嬰角）、宮、徵、商、羽、角、變宮、變徵の九聲を得るのである。此中で宮から以後の七聲は支那音階の基本たる七聲であつて、商調は宮から二番目に當る商の音を以て起止し、羽調は宮から四番目に當る羽の音を以て起止する。此の起止する音を特に次に○を以て表はし、他の六聲を●を以て表はすことにする、日本では前に述べたように起止する音を宮音と誤まつた爲めに此の○を宮の位置まで滑らして來たので律角や嬰商や嬰羽が

現はれて來て、従つて變徴變宮が消失したのである。

（日本の呂調）　●—●——○—●—●—●

（支那の商調）　　　　●—●—○—●—●—●—●

嬰、嬰、嬰律、宮、徴、商、羽、角、變、變
商　羽　角（角）　　　　　　　　宮　徴

（支那の羽調）　　　　●—●—●—○—●—●—●

（日本の律調）　●—●—●——○—●—●—●

郢曲の方の律調のことに就ては既に拙著『日本音樂講話』に述べてあるから之を略す。

附録

日本中世樂曲譜

(終曲ノ際ハ此後ニ止メノ手ヲ奏ス)

[樂譜第一]

管絃合奏 越天樂 (平調)

(笛ヲ除ク他ノ樂器ハ第七小節ヨリ奏シ初ムベシ) ◎印ハ太鼓

笛

篳篥

笙

箏

琵琶

[樂譜第六]　雅樂唱歌 **學びの道**

田邉尚雄作譜

ミガカズ バ ー タ ー マ ー モ カ ー

・ガ ー ミ ー モ ー ー ナ ニ カ ー

セ ー ー ム マ ー ナ ビ ー ノ ー

ミ チ ー モ カ ー ク ー ー コ ー

ソ ー ア ー リ ー ケ ー ー ー ー レ

[樂譜第七]　**歌披講**

(甲調) solo

田邉尚雄作譜

同音

キ ミ ガ ヨ ハ チ ヨ ニ ヤ チ ヨ ー ー ニ ー ー

サ ザ レ イ シ ノ ー ニ ー イ ハ ー ホ ト ー ー

ナ リ ー テ ー ー コ ケ ー ノ ム ー ス ー マ ー デ

(乙調) solo

同音

キ ー ミ ー ガ ヨ ー ハ ー チ ー

ヨ ー ニ ヤ チ ー ヨ ー ニ ー サ ザ レ イ

シ ー ノ ー イ ハ ホ ト ナ リ テ ー コ ー ケ ノ ム ス マ デ

索引

ア

イ (井)

ウ

エ（ヱ）

オ（ヲ）

オー（アウ、アフ、オウ、ワウ）

カ（クワ）

ケ

コ

コー（カウ、カフ、コウ、コフ、クワウ）

サ

シ

ス

セ

ソ

ソー（サウ ソウ）

タ

チ

ツ

テ

ト

トー(タウ、タフ トウ、トフ)

ナ

ニ

ヌ

ネ

ノ

ハ

ヒ

フ

ヘ

ホ

マ

ミ

ム

メ

モ

ヤ

レ

ロ

ワ

日本音樂講話　正誤及訂正

頁	行	誤	正
二三七	十一	杉山丹波掾	杉山丹後掾
二三八	二	杉山丹波掾	杉山丹後掾
三七六	三	（訂正）東遊には今でも必ず和琴を用ひる。	
三九一	九	━（ト）	━（ボク）
三九二	一	⊥は上の略字	⊥は上の古字
四一九	十	（訂正）「仁智要録」は箏のことを書いた書である。	
四四八	九	「唯比と」の次に「行と」の二字を挿入する。	
五二九	四—七	大曲、中曲、小曲の區別し方を削除する。	
五四七	一	盲　竭	盲　偈
五四七	七	二人で舞ふ	一人で舞ふ
五五〇	十二	Banshuraku	Manjuraku
五五八	十一	Kanseiraku	Kanjeiraku
五五九	二	Rintai	Rindai
同	九	大槻如電氏の説	田安宗武卿の説
五六〇	六	Shinnô-	Jinnô
五六二	一	Gaôon	Kaôon

頁	行	誤	正
同	十	Dakyûraku	Tagyūraku
五六四	三	Ittonkyo	Ittokyô
五六五	十二	急丈け、	急と破丈け。
五九八	四	「又同じ調子」以下省除する	
五九九	七	音取（又は調子）	調子（又は音取）
六〇〇	二及十	音取（又は調子）	調子（又は音取）
六一一	三	「今は殆んど樂人の方には無くなつてしまつた」を除く。	
六一七	七	芝祐友	芝祐夏
同	九	一等伶人	一等樂師
同	十一	二等伶人	二等樂師
六二〇	五	三等伶人	三等樂師
六二九	三	夷敵	夷狄
六四九	十二	草鞋（わらじ）	草鞋（さうがい）
六七一	二	姫松	姫小松
六八六	七	新選朗詩集	新選朗詠集
六九〇	一	「松根」の下に（和漢朗詠集上、春之部、子日）を挿入す。	
同	三	二月（にがつ）	二月（じげつ）
六九一	五	「花上苑」の下に（和漢朗詠上、春之部、花）を挿入す。	

正　　誤

第五八〇頁第七十六圖の最下段樂譜の初めの四小節を次の如く改む。

卷末樂譜第四「更衣」の樂譜の　を凡て　と改む。

第三七五頁第一行及び第二行を次の如く改む。

絃の順　二三四五六五四三二一

指の名　大食中無小小小小小小

同頁第三十四圖を次の如くに改む。

大正八年十月十日印刷
大正八年十月十三日發行
大正十年八月五日四版發行

日本音樂講話奥附
【定價金參圓五拾錢】
本店の出版物は凡て定價より割引不仕候

著者 東京府豊多摩郡落合村下落合五四六番地 田邊尚雄
發行者 東京市神田區南神保町一六番地 岩波茂雄
印刷者 東京市芝區愛宕町三丁目二番地 倉谷鎭夫

發行所 東京市神田區南神保町十六番地 岩波書店
電話本局 一一四〇番 三六八八番
東京振替 二六二四〇番

東洋印刷株式會社